This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

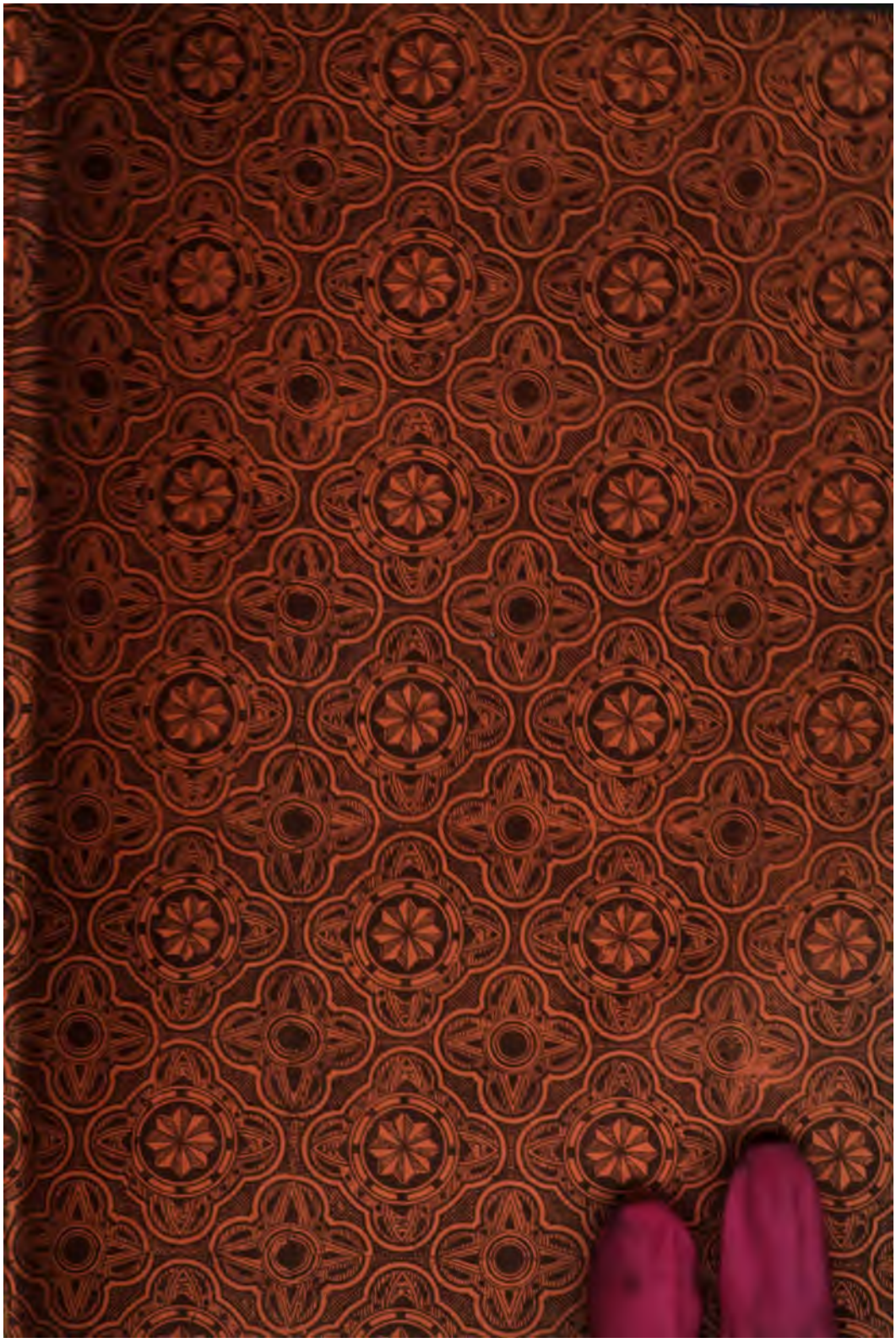
+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

A 3 9015 00394 056 9
University of Michigan - BUHR

The
Unknown
Mahatma



PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA

Y

LITERATURA ESPAÑOLA.

OBRAS DE D. MANUEL DE LA REVILLA

OBRAS DE D. MANUEL DE LA REVILLA con un Prólogo del **Excelentísimo Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo** y un Discurso preliminar de **D. Urbano Gonzalez Serrano.**—Publícalas el *Ateneo científico, artístico y literario de Madrid.*—Un tomo en 4.° mayor de 565 páginas.—Edicion de lujo con el retrato del autor.

DUDAS Y TRISTEZAS. POESÍAS. Con una noticia necrológico-biográfica del autor, por **D. Pedro de Alcántara García** y un Prólogo de **don Ramon de Campoamor**, de la Academia española.—Segunda edicion corregida y aumentada.—Un tomo en 4.° de más de 200 páginas.—Edicion de lujo con el retrato del autor.—**Yravedra**, editor.

OBRAS DE DESCARTES. Traduccion castellana.—Dos tomos en 4.°.—**Perojo, Hermanos**, editores.

ELEMENTOS DE ÉTICA Ó FILOSOFIA MORAL (en colaboracion con **D. Urbano Gonzalez Serrano**).—Un tomo en 8.°—**Murillo**, editor.

HISTORIA Y DEFENSA DE LA DECLARACION DE LA PRENSA REPUBLICANA.—Folleto.

PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA

É

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

POR

D. MANUEL DE LA REVILLA y Moreno

CATEDRÁTICO QUE FUÉ DE ESTAS ASIGNATURAS EN LA UNIVERSIDAD DE MADRID

Y

D. PEDRO DE ALCÁNTARA GARCÍA

PROFESOR EN LAS ESCUELAS NORMALES CENTRALES.

TERCERA EDICION ESCRUPULOSAMENTE CORREGIDA.

TOMO PRIMERO.

MADRID.

LIBRERIA DE FRANCISCO YRAVEDRA, ARENAL, 6.

1884

509
R454 pz
1884
v.1

Esta obra es propiedad de la viuda del Sr. Revilla y del Sr. Alcántara García, y la presente tercera edicion del Sr. Yravedra. Queda hecho el depósito que previene la ley, considerándose como fraudulentos los ejemplares que no lleven la firma del referido Sr. Alcántara García.

Imp. de J. García, Costanilla de los Angeles, 3.

532808 - 013

PRÓLOGO.

Hé aquí lo que decíamos en el que pusimos al frente de la segunda edicion:

«La acogida favorable que obtuvo la primera edicion del presente libro, nos mueve á dar á la estampa la segunda, de tal suerte reformada, que bien puede considerarse como una obra nueva, más que como simple reproduccion de aquella. Nunca se nos ocultaron los defectos de nuestro trabajo, y de buen grado escuchamos las atinadas observaciones de la crítica, proponiéndonos, cuando la ocasion fuera llegada, obedecerlas y poner nuestro libro á la altura de lo que exigian de consuno los adelantos de la Ciencia y la benévola acogida que le otorgára el público. Hoy abrigamos la confianza de haber realizado tales propósitos.

»Cuando se publicó la primera edicion del presente libro, habíase pensado por el gobierno que á la sazon regia los destinos de la pátria, establecer en los Institutos de segunda enseñanza la cátedra de Principios generales de literatura y Literatura española; y deseosos de que nuestro trabajo pudiera destinarse á tal objeto, tratamos de redactarlo de manera, que á la par sirviese para los Institutos y las Universidades. Atentos á este propósito, procuramos reducir todo lo posible la parte puramente filosófica de nuestro libro, ampliar la histórica, dar cierta extension á los tratados equivalentes á lo que en las cátedras de Retórica y Poética se enseña; en suma, hacer un trabajo que respondiera al pensamiento de aquel gobierno y al doble fin que nos proponíamos. De aquí nacieron la desproporcion que se observa entre la parte general y la histórica de aquella edicion, la existencia de ciertos tratados (el de las figuras literarias y el del arte métrica castellana) que, siendo indispensables para la enseñanza de la Literatura en los Institutos, huelgan en una obra destinada á las Universidades; y la profusion de ejemplos y trozos escogidos con que ilustramos la parte histórica de nuestro trabajo.

»Pero la creacion de la cátedra de Literatura en los Institutos no llegó á ser un hecho ni lleva camino de serlo, y por consiguiente, cuando, agotada la primera edicion de este libro, ha sido necesario hacer una segunda, nuestra primera resolucion fué reformar nuestro trabajo, despojándole del carácter que le habíamos dado en un principio y

acomodándole exclusivamente á las exígencias de la enseñanza universitaria. Por lo tanto, desapareció desde luego todo lo que en él obedecia al pensamiento de que sirviera para texto en los Institutos.

»En el trabajo de refundicion que este cambio de propósito supone, hemos atendido, en primer término, á dar á nuestro libro un carácter verdaderamente científico, á ponerle á la altura que estos estudios alcanzan en el dia, y á procurar al mismo tiempo que sea accesible á la inteligencia de los alumnos que han de estudiarlo. La índole especial de las cátedras de Principios generales de literatura y Literatura española, nos obligaba á tener muy en cuenta esta última circunstancia. Forman parte estas cátedras del llamado Preparatorio de Derecho, y á ellas concurre abigarrada mezcla de alumnos de todos los años de la carrera y de todas las edades, faltos casi siempre de la preparacion necesaria para este linaje de estudios. De aquí que el escribir un libro para tales clases sea empresa en extremo difícil; pues si no ha de confundirse con uno de esos vulgares manuales de Retórica que por ahí pululan, tampoco es posible darle la profundidad y extension que requieren estos estudios. ¿Cómo exponer con el necesario rigor científico la Estética y la Filología en obras destinadas á alumnos que carecen casi por completo de toda instruccion filosófica, apenas saben el latin y quizá no conocen bien su propio idioma? ¿De qué serviria escribir un tratado magistral del que no lograrian entender una sola palabra? Es, pues, indispensable mantenerse en un término medio, muy difícil de precisar, y

acometer la árdua empresa de escribir un tratado elemental, muy claro, metódico y de poca extension, que cuando ménos sirva para preparar el espíritu de los alumnos para más profundos y detenidos estudios.

»A este criterio hemos sometido nuestro trabajo. Por eso hemos procurado (sobre todo en los nuevos tratados que en esta edicion dedicamos á la Estética y la Filología, muy someramente expuestas en la primera), mantenernos en el terreno de la observacion y del análisis y eludir, siempre que nos ha sido posible, ó limitarnos á indicar, ciertas cuestiones metafísicas que requieren para su resolucion prévios conocimientos filosóficos de que carecen los alumnos, y no hemos vacilado en hacerlo, aún á riesgo de que nuestro trabajo se tache de incompleto, porque preferimos estas censuras á incurrir en el error de publicar un libro que no sirva para la enseñanza. A proceder así nos ha movido además, en ciertas cuestiones, nuestro firme propósito de mantener la distincion debida (y á nuestro juicio absolutameute necesaria) entre la Religion y la Ciencia, reservando á aquella la solucion de problemas gravísimos, acerca de los cuales debe la segunda reconocer sinceramente su incompetencia, declarada de un modo terminante por la crítica moderna, que con tanto acierto ha trazado los infranqueables límites en que ha de moverse la razon humana.

»Obedeciendo á estos propósitos y rigiéndonos por estos criterios, hemos introducido en nuestro libro importantes y radicales reformas, tanto en lo que toca á la doctrina como al método y forma de su exposicion. Entre las innovaciones

que hemos llevado á cabo, pueden considerarse como las más capitales: el haber introducido dos nuevos y extensos tratados de Estética y Filología, en que hemos procurado colocarnos á la altura que hoy alcanzan estas ciencias, sobre todo la segunda, si bien dentro de los límites que nos impone el carácter necesariamente elemental de esta enseñanza, tal como hoy se halla constituida; la adopcion de un nuevo sistema de clasificacion de los géneros poéticos, más exacto que el que antes habíamos adoptado; y el haber dado cabida en la historia de la Literatura española á la manifestacion hispano-latina, de que habíamos prescindido en la edicion primera, y que es á todas luces necesaria. A estas reformas pueden agregarse multitud de adiciones y supresiones de detalle y una revision general del estilo y lenguaje que hemos procurado hacer sumamente claros, porque estamos persuadidos de que la claridad es condicion inexcusable de todo libro dedicado á la enseñanza.

»Si con estas mejoras consigue nuestro libro prestar un servicio á la juventud estudiosa y merecer la aprobacion de nuestros comprofesores, el aplauso de la crítica y el favor del público, daremos por bien empleado nuestro trabajo. Si por ventura no hubiéramos logrado nuestro intento, á que en otra ocasion resulte cumplido podrán contribuir las observaciones que se nos hagan, y á las cuales siempre nos someteremos gustosos.»

***

Tal es lo que decíamos en el Prólogo á la segunda edicion, á lo cual poco tenemos que añadir al dar á la estampa

la tercera, cuya publicacion es nueva y elocuente prueba del favor que la presente obra ha merecido á la juventud estudiosa que puebla las aulas de nuestras Universidades.

Desde que se publicó la edicion segunda ha tenido lugar un triste y doloroso acontecimiento, que no sólo afecta á nuestro libro, sino que tambien ha afectado sensiblemente á la ciencia y á la enseñanza patrias. Nos referimos á la muerte prematura de nuestro querido é inolvidable compañero, MANUEL DE LA REVILLA, bajado á la tumba en edad temprana y cuando apenas empezara á cosechar los resultados de su incansable y fecunda laboriosidad y de su extraordinario y hermoso talento, y cuando apenas habian podido saborear los jóvenes que cursan en la Universidad de Madrid, los frutos de su docta, concienzuda y atractiva enseñanza; frutos que por ventura, no se han perdido del todo, merced al presente libro, en cuya primera parte dejó REVILLA consignados los más capitales y mejor sazonados de ellos: esta circunstancia, por triste que sea bajo otros respectos, avalora el mérito, poco ó mucho, que antes pudiera tener el libro cuya tercera edicion ofrecemos ahora al público.

Lo dicho basta para que se comprenda que en esta edicion no hemos introducido novedad alguna, por lo que respecta á la primera parte, ó sea, á los *Principios generales de Literatura*, que tan profundamente reformó REVILLA, mejorándolos en mucho, al arreglar la segunda edicion: el respeto debido á la memoria y al talento de quien por varios y legítimos títulos, era una autoridad de primera fuerza en ma-

terias literarias, nos ha impedido tocar en lo más mínimo á nada de lo que de modo tan magistral dejó REVILLA consignado en la edicion segunda, máxime cuando no tenemos dato alguno que nos induzca á creer que quisiera variar en poco ni en mucho, lo que en dicha edicion dejó estampado, despues de prolijas y maduras reflexiones, y de la experiencia, por desgracia corta, que adquiriera durante el tiempo que profesó en la Universidad Central la enseñanza á que la presente obra se halla consagrada.

En cuanto á la segunda parte, ó sea, á la *Historia de la Literatura española*, las reformas introducidas se refieren principalmente á correciones de lenguaje, supresion de pasajes que la experiencia nos ha enseñado ser inútiles, y á introducir otros, ya en el texto, ora por vía de ilustraciones, que nos ha parecido ser necesarios, al intento de poner nuestro trabajo en concordancia con las últimas y más autorizadas indagaciones que relativamente á nuestra historia literaria, se han hecho desde que se publicó la edicion segunda, hasta el dia en que damos á la estampa la presente. Para decidirnos á llevar á cabo estas reformas, hemos tenido muy en cuenta el imparcial consejo de la crítica y de las personas de autoridad en la materia que nos han honrado con sus observaciones.

Tal es, en suma, lo que teníamos que decir al lector por lo que respecta á la edicion tercera de la obra que nuevamente le ofrecemos.

P. DE ALCÁNTARA GARCÍA.

Agosto de 1883.

PRIMERA PARTE.

PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA

POR

D. MANUEL DE LA REVILLA.

PRELIMINARES.

LECCION PRIMERA.

Idea general de la Ciencia de la Literatura.—Partes que comprende.—Determinacion del objeto de nuestro estudio.—Ciencias con que se relaciona la que estudiamos.—Su utilidad é importancia.

La primera cuestion que ocurre al comenzar un trabajo científico es determinar los caractéres y fijar la extension de la ciencia que se trata de exponer. Por esta razon, lo primero que debemos hacer aquí es formarnos una idea de la Ciencia de la Literatura.

Que la Literatura es objeto cognoscible, lo muestra que de ella hablamos diariamente y que, áun en el uso vulgar, de ella tenemos concepto; que no es cognoscible sólo con conocimiento comun ó precientífico (desordenado, inmetódico, irreflexivo), sino científicamente, esto es, con conocimiento sistemático, reflexionado, ordenado bajo principios, cosa es tan llana y evidente y de ella damos aquí tan vivo testimonio, que fuera ocioso insistir en afirmarla.

Existe, pues, ciencia, esto es, conocimiento sistemático de la Literatura. Pero esta ciencia, ¿es experimental ó racional? O, en términos más claros: ¿es la experiencia, ó la razon el orígen ó fuente de conocimiento de la Ciencia literaria?

A nuestro entender, no hay ciencia alguna que no sea experimental y racional á la vez, si ha de merecer con jus-

ticia el nombre de tal. Ni la experiencia por sí sola suministra otra cosa que un confuso hacinamiento de hechos y datos que no constituyen verdadero y sistemático conocimiento, ni la razon es capaz de conocer nada con certeza si la experiencia no comprueba sus afirmaciones. La experiencia (externa ó interna) da la *materia*, y el entendimiento y la razon la *forma* del conocimiento; y sólo en el orgánico enlace de ambos elementos puede fundarse el conocimiento sistemático, verdadero y cierto, á que se da el nombre de científico.

Toda ciencia es, pues, experimental y racional juntamente, y la distincion que entre las llamadas ciencias racionales ó filosóficas y las experimentales ó históricas se establece, no es otra cosa que una abstraccion insostenible, que da lugar á graves errores. Las ciencias filosóficas y las históricas se distinguen por su objeto, ó mejor, por la manera de considerar su objeto, pero no por la fuente de conocimiento en que se inspiran.

La division, generalmente admitida, de la Ciencia en *Filosofía*, *Historia* y *Filosofía de la Historia*, responde, pues, principalmente, al modo como cada cual de estas ciencias (ó mejor, parte de la Ciencia) considera el objeto cognoscible. Con efecto; la Filosofía estudia el objeto en lo que tiene de permanente, en el conjunto de propiedades que constituyen lo que se llama su naturaleza ó esencia, en los principios y leyes que lo rigen y gobiernan; en suma, en todo aquello que, ó no está sujeto á mudanza alguna, ó al menos, experimenta cambios ó modificaciones tan lentos y poco sensibles, que apénas se perciben. Por el contrario, la Historia prescinde de lo que puede haber de esencial y permanente en los objetos, y considera sólo la série de mudanzas que en éstos se observan, y que constituyen lo que se llama su vida. Por último, la Filosofía de la historia combina ambas maneras de ver, observando cómo en las mudanzas ó hechos se manifiestan las esencias, leyes y principios, explicando los hechos á la luz de los principios, y comprobando la verdad de éstos con el estudio de aquellos. Pero estas tres ciencias son igualmente racionales y experimentales, pues ni el filósofo puede

conocer lo permanente, si no lo adivina á través de lo mudable, ni el historiador puede hacerse cargo de los hechos si no los ordena con arreglo á principios, y no hay que decir que la filosofía de la historia, en su cualidad de ciencia compuesta, ha de reunir forzosamente la percepcion racional con la experiencia sensible.

La Ciencia de la Literatura será, pues, *el conocimiento sistemático, verdadero y cierto, racional y experimental á la vez, de la Literatura.* Siendo la Literatura un arte, esto es, una manifestacion especial de la actividad humana (como en lugar oportuno veremos), habrá que considerar en ella, ante todo, la série de hechos ó mudanzas temporales en que esta actividad se ha manifestado en el curso de la historia. El conocimiento experimental ó histórico de esta actividad, será la base necesaria de toda expeculacion sobre la naturaleza, principios y leyes del arte á que llamamos Literatura; pues ciertamente que si no tuviéramos conocimiento de ninguna obra literaria, difícil, si no imposible, nos seria formar idea siquiera de lo que puede ser el Arte literario. Pero de otro lado, si nuestro entendimiento y nuestra razon no se aplicaran á examinar el confuso hacinamiento de hechos que la observacion nos ofrece en esta materia, tampoco podríamos convertir en conocimiento científico semejante conjunto de datos. La base, pues, del conocimiento de la Literatura, es la experiencia que da la materia para formarlo; pero esta obra de formacion corresponde á las facultades superiores del espíritu, llamadas razon y entendimiento.

Pero cabe distinguir en este conocimiento las esferas que dejamos anteriormente expuestas; cabe separar, por medio de la abstraccion, los elementos permanentes de la Literatura, de la série de hechos en que se manifiesta, como tambien combinar ambos modos de conocimiento. Puede haber, por tanto, y hay de hecho, una *Filosofía*, una *Historia* y una *Filosofía de la Historia de la Literatura.*

La Filosofía de la Literatura se ocupa del concepto, elementos esenciales y leyes fundamentales del Arte literario y de los diferentes géneros que en él se contienen. La Historia de la Literatura estudia el desarrollo que este arte ha

[illegible]

[illegible]

[illegible]

mente, no sólo con la Retórica y Poética, á la cuál da fundamento sólido, sino con otras que á su vez la fundan. Siendo su objeto un arte bello (como lo es la Literatura), está contenida en la *Ciencia filosófica del Arte bello*, de la cual es una parte subordinada; y como la Ciencia filosófica del Arte bello es á su vez una parte de la *Ciencia de la belleza ó Estética*, claro es que á ésta ha de subordinarse la que estudiamos. La circunstancia de ser el lenguaje el medio de expresion propio del Arte literario, la relaciona no ménos estrechamente con la *Ciencia del lenguaje* (*Lingüística ó Filología*), que es su auxiliar indispensable. Finalmente, como ciencia que se ocupa de una manifestacion de la actividad humana, relaciónase tambien con las ciencias antropológicas, y muy señaladamente con la *Psicología*.

Inútil es encarecer la utilidad é importancia de nuestro estudio. Aparte de la utilidad general que la Ciencia tiene para todo hombre, la tiene especial la Filosofía de la Literatura. Su estudio da al literato el conocimiento racional de los principios y leyes del arte que cultiva, le aparta de prácticas rutinarias, le impide caer en deplorables extravíos, y es causa de que sean sus obras más acabadas y correctas que lo serían si, prescindiendo de toda educacion y cultura, se entregára al libre vuelo de su fantasía. Es útil este estudio al científico, por cuanto le enseña á exponer sus conocimientos en forma clara, correcta y bella. Lo es, finalmente, para todo hombre, porque, siendo la Literatura medio universal de expresion de todas las ideas, se relaciona íntimamente con todos los fines humanos, y en especial con multitud de artes y ciencias y con la vida toda de los pueblos, de donde proviene que su estudio sea un rico manantial de erudicion y cultura, á lo cual puede agregarse que es la Literatura instrumento poderoso de educacion y moralidad, y fuente inagotable, de purísimos y desinteresados goces. Reflejo fiel de la civilizacion y de la vida de los pueblos, en los que poderosamente influye, es la Literatura una de las más nobles esferas en que puede ejercitarse la actividad humana, uno de los más altos y puros fines á que puede consagrarse el hombre.

LECCION II.

Acepciones diversas de la palabra *Literatura*.—La Literatura como Arte.—Concepto del Arte.—Division del Arte.—Concepto de la Literatura.

Determinados en la leccion anterior el concepto, carácter y límites de la ciencia que va á ser objeto de nuestro estudio, debemos ahora fijar el concepto de la Literatura, como base preliminar y necesaria para toda ulterior indagacion. Claro es que este concepto, cuya plena comprobacion pende de todo el análisis que despues hemos de hacer, sólo puede tener aquí un valor provisional; pero las exigencias de toda exposicion didáctica requieren que se forme una idea prévia del objeto sobre que versa, por más que lógicamente el exacto concepto de un objeto cualquiera haya de ser la resultante, y no el comienzo, de la indagacion científica que acerca de aquel se haga.

Entiende el uso comun por Literatara un arte que se distingue de los demás en servirse de la palabra como medio sensible de expresion. Entiende tambien por tal el conocimiento sistemático ó científico de la naturaleza ó de la historia del Arte literario, y áun suele entender el conjunto de obras que constituyen la riqueza literaria de un pueblo, de una época ó de toda la humanidad. De estas diversas acepciones usuales de un sólo término da numerosas muestras el comun lenguaje; así, al decir que la Literatura es un arte bello, se toma el término en el primer sentido, al paso que se entiende en el segundo cuando se dice que un erudito es muy versado en Literatura, ó que la Literatura española es en extremo rica y abundante.

Fácil es comprender que de estas acepciones diversas solamente la primera puede darnos luz para formar el concepto de la Literatura, por lo cual nos ocuparemos de ella inmeditaamente, prescindiendo de la Ciencia de la Literatura, de que ya nos hemos ocupado. En cuanto á la acepcion

de la Literatura, considerada como conjunto de obras, si bien tiene gran importancia para la historia literaria, no puede servirnos de base para nuestro estudio, que es filosófico y no histórico, siquiera debamos tenerla en cuenta y podamos utilizarla en más de una ocasion.

Hallamos, pues, que el sentido comun define la Literatura bajo un término superior: el *Arte*, lo cual nos mueve, siguiendo en esto la ley propia de toda indagacion científica, á averiguar lo que es el Arte para ver más tarde, á la luz de su concepto, lo que es la Literatura.

No es el Arte nocion muy clara ni muy bien determinada en el uso comun; es, por el contrario, harto compleja, y entran en ella multitud de términos que sólo un laborioso análisis puede ordenar y concertar en un cabal concepto. Por eso todas las definiciones que suelen darse del Arte pecan de oscuras ó de parciales, siendo pocas de ellas suficientemente comprensivas.

Indudablemente, en el sentido comun el Arte se refiere á la actividad, porque se le considera, bien como una obra ó resultado de la actividad, bien como un modo especial de actividad, como un procedimiento para obtener un determinado resultado. Ahora bien, en toda actividad, en todo hecho, en toda obra, hay dos términos relacionados entre sí: el que hace, el factor, actor ó autor, y lo hecho, la obra. Para formar, pues, el concepto del Arte, hay que mirar de un lado al artista, de otro á la obra, de donde nacen dos conceptos parciales, uno subjetivo, otro objetivo, que han de refundirse en uno total.

Bajo el primer aspecto, aparece el Arte ante el sentido comun como un poder y habilidad para hacer una obra con determinadas condiciones, como un modo especial de actividad, diferente de la actividad ordinaria de la vida. Cuando el sentido comun dice que una persona tiene mucho arte para hacer tal ó cual cosa, ó que un objeto está hecho con arte, entiende una especial habilidad, un poder singular para hacer las cosas de un modo diverso del vulgar. En tal sentido, el Arte es una actividad especial. Esta actividad se distingue de toda otra por ser ordenada, sistemática,

determinada segun ciertos principios, leyes y preceptos (sujeta á ideas) y encaminada á un señalado fin; al paso que la actividad comun es desordenada, arbitraria, falta de idea y de sistema. Supone esta actividad un poder especialísimo sobre el material en que se trabaja, y una habilidad singular, que es peculiar al artista. Atendiendo á este primer aspecto de la cuestion, el Arte aparece ante nuestra consideracion como *la actividad sistemática, determinada segun ideas*, ó como *el poder y la habilidad de obrar sistemáticamente y segun ideas.*

Si diéramos aquí por terminada nuestra indagacion, su resultado distaría mucho de ser satisfactorio, pues el concepto de Arte que hemos obtenido es meramente subjetivo, y si bien da cuenta de la actividad artística, no puede explicar el hecho ó la obra de arte. Fuerza es, pues, que miremos la cuestion bajo otro aspecto.

Toda actividad (sea la comun, sea la artística) supone un fin, esto es, un resultado efectivo, á que se encamina el actor. La actividad comun y ordinaria tiene por fin la produccion ó determinacion en estados concretos y sucesivos (hechos ó actos) del fondo permanente ó naturaleza del sér activo. Tales son la actividad física y psíquica de los séres humanos, manifestadas: la primera en los diversos movimientos y cambios del organismo, la segunda en la série de los llamados estados de conciencia (pensamientos, sentimientos y voliciones). Estos dos géneros de actividad se cumplen fatal y necesariamente, si bien en su determinacion efectiva en cada caso disfruta el hombre de cierta libertad, sobre todo en los actos psíquicos.

Pero dentro de esta actividad general caben actividades específicas, deliberada y sistemáticamente encaminadas á fines concretos y particulares, dentro del fin general á que no podemos sustraernos. En cuanto estas actividades ofrecen los caractéres que hemos asignado á la actividad artística, reciben en un sentido muy ámplio, el nombre de Arte; y así hablamos del Arte político, por ejemplo, y áun del Arte de la vida entera, cuando en la vida de un hombre observamos un plan constante, una idea fija que dirige á aquella y una especial habilidad para gobernarla.

Pero en estricto sentido, llamamos Arte á la actividad cuando, además de ser sistemática, determinada segun ideas, y encaminada á un fin, produce una accion eficaz del ser activo sobre la naturaleza material, accion que le permite causar en ésta cambios y mudanzas. Así, cuando un animal trasforma los objetos materiales para adaptarlos á las necesidades de su vida, construyendo habitaciónes, por ejemplo, decimos que lleva á cabo una obra de arte; entendiendo por tal el resultado material de su actividad. De igual manera, cuando el hombre trasforma los objetos naturales con arreglo á una idea y en vista de un fin, decimos que es artista y llamamos Arte á la especial actividad que aplica á dicha trasformacion, y obra de arte al resultado de esta.

Este género de actividad artística no sólo se distingue de la comun y ordinaria por los caractéres ya expuestos, sino por ser libre. Pensamos, sentimos, nos movemos, etc., fatal y necesariamente, y nuestra libertad se limita en esto á pensar y sentir tal ó cuál cosa de tal ó cuál manera, y á verificar tal ó cuál movimiento (esto último no en todos los casos); pero somos libres de realizar ó no las obras de arte.

En la obra de arte, como en toda determinacion de nuestra actividad, no hacemos otra cosa realmente que producir nuestra naturaleza en estados determinados y concretos, en cuyo sentido pudiéramos decir que en el Arte, como en la actividad ordinaria, lo inmediatamente realizado y producido no es otra cosa que nosotros mismos en nuestros estados de conciencia; pues si bien es cierto que producimos un resultado material y exterior (la estátua, el edificio, la pieza de música), esto no es más que la traduccion en forma sensible de una idea nuestra.

Podemos, pues, definir el Arte, bajo su aspecto objetivo, como *la trasformacion de la materia con arreglo á ideas y en vista de fin, llevada á cabo por la actividad sistemática, poderosa y libre del hombre.* (1)

---

(1) Como antes se ha indicado, en los animales hay tambien actividad artística; pero esta actividad no responde (al parecer cuando ménos) á verdaderas ideas reflexionadas, ni ofrece el grado de libertad del Arte humano. Cierto que hay alguna idea y libertad en las obras

Puede el Arte obedecer á fines muy distintos que engendran artes diversos, comprendidos en la unidad de aquel. El hombre puede trasformar la materia simplemente para satisfacer sus necesidades (construyendo viviendas, vestidos, artefactos de todo género), ó bien para producir y manifestar en formas sensibles sus ideas y sentimientos. En el primer caso, el Arte responde á un fin utilitario, y es análogo en el fondo al que hallamos en los animales. En el segundo, el Arte es una creacion libre y original del espíritu, propia y exclusiva del hombre.

Cuando el Arte no tiene otro objeto que satisfacer nuestras necesidades materiales, recibe el nombre de *Arte útil ó industrial*, y tambien el de *Industria*. La denominacion de Arte se aplica especialmente al Arte libre, ideal y creador, cuyo fin es manifestar en formas sensibles nuestras ideas y sentimientos. En esta acepcion (única que á nuestro objeto interesa) emplearemos desde ahora la palabra Arte.

El Arte, considerado en este sentido, manifiesta en formas sensibles, no sólo nuestras ideas y sentimientos personales, sino toda la realidad por nosotros contemplada y dentro de nuestro espíritu representada por la facultad á que llamamos *Imaginacion* ó *Fantasía*. Mas como quiera que esta realidad, en cuanto contemplada y representada por nosotros, se convierte en idea nuestra, resulta que el Arte es siempre *manifestacion de la idea en forma exterior sensible*. (1)

Este arte, que manifiesta sensiblemente las ideas (2), no

---

de arte de los animales; pero una y otra están encerradas en los límites del instinto. El arte de los animales es un procedimiento mecánico, rutinario, en el cual no se advierte progreso alguno, y que, si pudo ser libre en su orígen, hoy, convertido en instinto por la herencia, fijado en formas invariables y encerrado en infranqueables límites, no ofrece los caractéres propios del verdadero Arte.

(1) El Arte es manifestacion de idea, aunque exprese sentimientos, pues estos no son materia de aquel, sino en cuanto representados, esto es, convertidos en ideas.

(2) Todo Arte, incluso el industrial, manifiesta idea, segun se desprende del concepto de arte que dejamos expuesto; pero en el Arte industrial la manifestacion de la idea no es un fin, sino un accesorio. En el más grosero artefacto hay alguna idea, pero reducida á elemento muy secundario y sin constituir el fin verdadero de la actividad que lo produjo.

tiene por único fin la manifestacion de éstas, sino el de realizar ó manifestar cierta propiedad de las cosas á que se llama *Belleza*, y de que nos ocuparemos en lugar debido. En determinadas manifestaciones de este arte, la realizacion de la belleza es el único, ó al ménos el principal objeto que se propone el artista; en otras, esta realizacion se subordina á un fin distinto; pero en ambos casos, la belleza ha de entrar, como elemento esencial ó accidental, en la produccion de la obra artística. Por esta razon, el Arte de que aquí nos ocupamos recibe el nombre de *Arte bello ó estético*, y puede definirse como *la realizacion ó manifestacion de la belleza en forma exterior sensible.*

El Arte bello comprende diferentes artes, que se distinguen entre sí por el medio material ó sensible que emplean para la manifestacion de su idea. La division más admitida del Arte bello es la de *Artes ópticas* y *Artes acústicas*, segun que el medio material que se emplea impresiona á la vista ó al oido.

Las Artes ópticas ó del espacio suelen dividirse en *Artes estáticas* y *Artes dinámicas* ó del movimiento. Las primeras son las *Artes del diseño (Arquitectura, Arte de los jardines, Escultura, Pintura ó Gráfica, etc.)*. Las segundas son la *Mímica*, la *Gimnástica* y el *Baile*.

Las artes acústicas ó del sonido comprenden el Arte que se sirve de los sonidos vocales é instrumentales (*Música*), y las Artes que emplean como medio de expresion la voz humana (*Declamacion y Arte literario*).

Ahora podemos formar el concepto de la Literatura, que definiremos como *Arte bello, cuyo medio de expresion es la palabra*, ó lo que es igual, como *la realizacion ó manifestacion artística de la belleza por medio de la palabra* (1).

Debe advertirse, empero, que no todo el arte literario tiene por fin la realizacion de la belleza, pues la Literatura comprende, como veremos despues, géneros diversos (que

(1) Aunque la palabra es tambien el medio expresivo de la declamacion, esta no puede confundirse con la Literatura, pues no es otra cosa que un arte de imitacion subordinado á la Poesía y á la Oratoria.

bien pudieran considerarse como otras tantas Artes), los cuales difieren notablemente por su finalidad.

Pero como en todos estos géneros la belleza se ha de realizar esencial ó accidentalmente (1), como fin principal ó como fin secundario de la actividad artística, todos ellos pueden caber en la precitada definicion, con tal de que ésta se aclare y complete, diciendo que la Literatura es *el Arte que realiza ó manifiesta esencial ó accidentalmente la belleza por medio de la palabra*; concepto que podemos considerar como definitivo, y del cual partiremos para toda indagacion ulterior.

LECCION III.

Division de la Literatura.—Diferentes bases en que puede fundarse.—Division en géneros.—Exposicion de los tres géneros literarios: Poesía, Oratoria y Didáctica.—Otras divisiones de la Literatura.—Plan de nuestro estudio.

Formado el concepto de la Literatura, debemos ahora proceder á su division, antes de entrar en el análisis de sus elementos y en el estudio de la teoría general de la produccion literaria, para el cual necesitamos tener alguna idea prévia de los distintos géneros de que aquella consta, toda vez que cada uno de ellos constituye una forma distinta de la produccion.

Para hallar una division racional de la Literatura, conviene que enumeremos las más acreditadas, viendo si en ellas encontramos alguna que nos parezca aceptable. Estas divisiones reconocen diferentes bases. Unas se fundan en el carácter del artista, y otras en el carácter que la Literatura reviste en la historia, segun las edades en que aparece ó las lenguas en que se produce; otras, por último, toman

(1) Cuando las producciones literarias no realizan esencial ó accidentalmente la belleza, dejan de ser artísticas y no pueden ser objeto de nuestro estudio.

por base el fin que el artista se propone en la produccion literaria.

La más importante y generalizada de estas divisiones es la que se funda en el fin que se propone el artista, pues la naturaleza del fin varía por completo y da caractéres muy especiales al fondo y á la forma de las obras literarias, engendrando, por consiguiente, verdaderos géneros, perfectamente definidos y distintos. La clasificacion que sobre ésta base se funda, ofrece además la ventaja de no depender de ninguna relacion histórica, siendo aplicable, por tanto, á las producciones literarias de todas las épocas y de todos los países. Esta division, por otra parte, está aceptada por todos los preceptistas.

La division en géneros es eminentemente racional y filosófica, por cuanto arranca de la naturaleza misma del Arte literario; como quiera que los géneros en ella comprendidos son fundamentales determinaciones y manifestaciones constantes de dicho arte. No son, con efecto, los géneros literarios grupos arbitrarios imaginados por los preceptistas para facilitar el estudio de la Literatura, sino agrupaciones naturales, determinadas por los diferentes modos de produccion del Arte literario, segun los fines á que puede responder; modos tan diversos, que más que géneros constituyen verdaderos artes distintos, contenidos, sin embargo, en la unidad del Arte literario.

Al ocuparnos en la leccion anterior del Arte en general, establecimos la debida distincion entre las Artes cuyo fin es la realizacion de la belleza, y aquellas otras que se proponen satisfacer ciertas necesidades de la vida humana, llamando *bellas* á las primeras y *útiles ó industriales* (1) á las segundas, y declaramos que el Arte literario se comprendia entre aquellas por ser su fin la realizacion esencial ó accidental de la belleza, términos que empleamos para indicar que no en todas las obras literarias es el fin principal la realizacion de lo bello.

---

(1) El nombre de industriales sólo se aplica, sin embargo, á las artes útiles que satisfacen necesidades materiales.

Con efecto: al servirse el hombre de la palabra como de medio artístico para la expresion de su idea, no siempre lo hace con el propósito de realizar y manifestar la belleza que concibe, sino con el de satisfacer determinadas necesidades del espíritu, sirviendo á fines humanos ajenos al Arte. Cuando el fin que el artista se propone es la realizacion externa y sensible de la belleza que en su mente contempla; cuando su objeto es expresar en bellas formas sus ideas ó sentimientos, ó representar en ellas la realidad objetiva, sin que á su actividad presidan otros propósitos que los puramente artísticos, ó en caso contrario, los que no lo sean se subordinen á éstos de todo en todo,—el artista habrá realizado una obra que de ningun fin que no sea el Arte depende, que á nada que no sea artístico responde, y que, por tanto, será propia, independiente y sustantiva manifestacion del Arte en toda su pureza. Pero si el artista no lo es ántes que todo; si se sirve del Arte como de mero instrumento para realizar fines que le son extraños; si no es la belleza su principal objetivo; si ántes que de realizarla y expresarla trata de realizar el bien ó de expresar la verdad; si subordina á otros fines el fin estético, y sólo en segundo lugar se preocupa de la belleza,—entónces la obra artística habrá cambiado de carácter, y no será otra cosa que una forma de lo que no es artístico, y el Arte quedará reducido á simple medio de expresion de cosas que le son extrañas. Estas dos manifestaciones ó determinaciones esenciales de la Literatura constituirán, por lo tanto, dos géneros de producciones literarias: unas, *puramente bellas*; otras, *bello-útiles*.

El género literario puramente bello, el que tiene por fin capital la realizacion de la belleza (aunque pueda proponerse otros subordinados á éste), se llama *Poesía*, y tambien *Bella Literatura* ó *Bellas letras* (1). La Literatura bello-útil comprende dos géneros: uno que se propone exponer la verdad ó mover á los hombres á la realizacion de determi-

(1) Usan este nombre principalmente los que, no queriendo admitir poesía sin lenguaje rítmico, incluyen en esta denominacion las composiciones poéticas rítmicas y las prosáicas de carácter estético.

nados actos que interesan á ciertos fines de la vida, que se sirve de la palabra hablada, y se denomina *Oratoria*; otro, que se propone únicamente exponer la verdad científica, se sirve generalmente de la palabra escrita y se apellida *Didáctica*. Poesía, Oratoria y Didáctica, son, pues, los tres fundamentales géneros literarios.

Es, pues, la Poesía el Arte literario por excelencia, al paso que la Oratoria y la Didáctica son meras formas artísticas de fines extraños al Arte. Cierto que tambien la Poesía es una forma (como lo son el Arte y la belleza); pero es forma que tiene valor propio y propia finalidad, que constituye una verdadera creacion y que no se pone al servicio de otra cosa que del Arte mismo. En la obra poética todo es artístico, desde la concepcion hasta la expresion de ésta en el lenguaje, miéntras que en las oratorias y didácticas lo artístico queda reducido á las formas exteriores con que se revisten ideas y propósitos extraños al Arte. El fondo, el asunto, el objeto y el fin de este género de trabajos, no son artísticos; sólo lo es su forma exterior: en la Poesía sucede todo lo contrario (1).

Sin embargo, como la Oratoria y la Didáctica realizan *secundaria y accidentalmente* la belleza, siendo su realizacion fin subordinado de ambas, sólo cumplido en sus formas exteriores, puede y debe incluirse su estudio en el de la Literatura, siquiera no tenga tanta importancia como el de la Poesía.

La más sencilla consideracion muestra que los géneros literarios se enlazan entre sí orgánicamente. Con efecto; en todos ellos se da una misma esencia, diversificada en cada uno segun su fin. Los elementos que á cada uno de ellos caracterizan no son exclusivamente suyos, sino en algun modo dados en los restantes, siquiera en él predominen y le den un carácter peculiar. Así es que, áun cuando la belleza es el fin predominante de la Poesía y la utilidad el de la Didáctica, y la composicion de ambos el de la Oratoria, adviértese, sin em-

(1) Estas consideraciones se aclararán más tarde, merced al estudio de los Elementos del Arte literario y de su produccion.

bargo, que hay tambien belleza y fin bello (aunque en lugar secundario) en la Didáctica, y utilidad y fin útil en la Poesía. Notamos igualmente que, á pesar de ser distintos el lenguaje poético, el didáctico y el oratorio, hay obras didácticas en cuyo lenguaje hay elementos poéticos y oratorios, como hay obras poéticas en que el lenguaje oratorio y el didáctico aparecen tambien. Advertimos asimismo que en la Poesía (y no sólo en su forma sino en su fondo) hay elementos didácticos y oratorios, como lo muestran los poemas didácticos, las sátiras, las epístolas morales y otra multitud de géneros en los cuales se hallan elementos didácticos, así como el elemento oratorio existe en la dramática y en la épica (en las arengas y relaciones de los personajes, por ejemplo). Igualmente hay en la Didáctica elementos poéticos y oratorios, sobre todo en la exposicion histórica, y por fin sabemos que en la Oratoria se verifica la union más íntima de los otros dos géneros. Por último, los géneros contenidos en cada uno de los que nos ocupan (géneros poéticos, didácticos, oratorios) se enlazan á su vez orgánicamente, y á veces dan lugar á nuevos géneros compuestos, repitiéndose, por tanto, esta ley de armonía y composicion en cada uno de los organismos particulares contenidos en el Arte literario. De aquí la posibilidad de multitud de géneros compuestos, y la inagotable variedad de formas y de combinaciones que pueden existir entre todos los elementos del Arte literario. Sobre esta rica variedad reina la mayor unidad. Todos los géneros literarios expresan una misma esencia, emplean el mismo medio de expresion y obedecen á las mismas leyes. Todos ellos se adaptan igualmente á cada fin humano, y en formas diversas expresan los mismos ideales. Si la Poesía canta la idea religiosa, la Didáctica la expone y la Oratoria la propaga y discute, y esto sucede en todos los fines de la vida. Aspectos diversos de una misma esencia en todos presente, los géneros literarios son lo que los colores del espectro en la luz blanca; todos están en ella contenidos, todos á ella se reducen y en ella se refunden.

Expuesta la principal y más acertada division de la Literatura, daremos sumaria idea de las restantes, más impor-

tantes para la historia literaria que para el estudio filosófico de la Literatura, á que nos dedicamos en el presente libro.

Las divisiones fundadas en el carácter del artista son las siguientes: 1.ª En Literatura *productiva* y Literatura *crítica*, segun que el artista emplea sus facultades creadoras ó sus facultades contempladoras (gusto). 2.ª En *espontánea* y *reflexiva*, segun que el artista emplea sus facultades de un modo directo, espontáneo, ó reflexiva y maduramente. 3.ª En *popular* y *erudita*, segun que el artista pertenece á las clases populares ó á las clases superiores cultas.

La primera de estas divisiones es importante y necesaria, por cuanto distingue dos modos esenciales de la produccion literaria, á saber: aquel en que el artista crea libremente y libremente representa el ideal, y aquel en que se limita á juzgar, bajo principios racionales, las producciones de los demás. Comprende el primer grupo de esta division todas las obras literarias, excepto la Crítica, la cual constituye el segundo grupo. Esta division es, sin embargo, poco comprensiva y no da razon de los diferentes géneros que se comprenden en su primer grupo.

Corresponde la segunda á dos momentos esenciales de la vida de la Literatura. Indudablemente, al principio de toda creacion literaria nacional ó etnográfica, la inspiracion espontánea predomina sobre la reflexion, y las obras son expresion directa, sencilla, irreflexiva de lo concebido y sentido por el artista. Más tarde, y bajo el imperio de una mayor cultura, la reflexion interviene en la produccion, y las facultades imaginativas, afectivas y sensibles, se subordinan á las facultades reflexivas y racionales. Esta division, puramente histórica y poco comprensiva, no satisface nuestro propósito, por no dar razon de los géneros literarios.

La tercera division puede referirse á la anterior, y tiene menor importancia. Aparte de que la clase social del artista no es base segura, por ser muy variable, para una division, sus dos miembros pueden fácilmente referirse á los de la anterior, pues generalmente toda literatura espontánea es popular, y toda literatura reflexiva es erudita. Como division histórica es, sin embargo, muy útil.

Las divisiones fundadas en la historia ó en la filología, toman por base, ora los diferentes grupos de lenguas, ora los caractéres distintos que presenta la Literatura en los diferentes períodos de la civilizacion. La primera (Literaturas aryas, semíticas, etc.), es muy vaga y ocasionada á errores. La segunda, debida á Hegel, considera dividida la Literatura en tres grandes manifestaciones históricas (*simbólica, clásica y romántica*), correspondiendo la primera á los antiguos pueblos orientales, la segunda á Grecia y Roma, y la tercera á la moderna civilizacion cristiano-europea. Segun los que esta division sustentan, la Literatura oriental (y todo el Arte) fué eminentemente simbólica, por ser el panteismo el ideal religioso de aquellos pueblos; la greco-latina ó clásica fué naturalista, y armonizó cumplidamente el fondo con la forma; y la cristiano-europea ó romántica es espiritualista, y ha creado nuevas formas por concebir un ideal infinito, rompiendo, hasta cierto punto, la antigua armonía entre la forma y el fondo. Esta division es exclusiva, pues sólo se funda en el aspecto religioso del Arte; no tiene otro valor que el histórico; se aplica difícilmente á la mayoría de las Literaturas; arranca de un concepto *a priori* más que del atento exámen de los hechos; responde á una concepcion estética inaceptable, y tiene más de ingeniosa que de exacta, por cuya razon no puede servir de base para nuestro estudio.

Terminados estos *Preliminares*, y ántes de entrar en el análisis de los elementos constitutivos del Arte literario, debemos exponer el plan del presente estudio, que se deduce fácilmente de lo que dejamos expuesto.

Siendo el Arte literario realizacion de la belleza por medio de la palabra, es indudable que, tanto ésta como aquella, son sus esenciales elementos, y que por ellos debemos comenzar su estudio. Por consiguiente, la primera parte de nuestro trabajo recibirá el nombre de *Elementos esenciales del Arte literario*, y se ocupará, en dos secciones distintas, de la *Belleza* y de la *Palabra*.

Conocidos estos elementos, deberemos tratar de saber cómo resulta de su combinacion la obra literaria, estudian-

do los distintos factores que contribuyen á la produccion de ésta y los elementos de que consta; y como en la produccion literaria no hay otros factores que el artista que concibe y ejecuta la obra, la obra misma, y el público que la contempla y juzga, y al juzgarla interviene en su produccion, nos ocuparemos en la segunda parte de nuestro estudio de la *Teoría de la produccion literaria*, examinando en ella y en otras tres secciones: el *Artista*, la *Obra* y el *Público*.

Por último, conocidos los elementos comunes á toda produccion literaria, estudiaremos separadamente las obras que corresponden á diversos géneros, señalando los caractéres especiales que las distinguen. Esta parte de nuestra indagacion versará, pues, sobre *los Géneros literarios*, y se dividirá en tantas secciones como son éstos, á saber: *Poesía*, *Oratoria* y *Didáctica*.

Tal es el plan que debemos desenvolver en las lecciones sucesivas.

PARTE PRIMERA.

ELEMENTOS ESENCIALES DEL ARTE LITERARIO.

SECCION PRIMERA.

LA BELLEZA.

LECCION IV.

Procedimiento necesario para formar el concepto de la belleza.—Análisis de la emocion estética.—Concepto subjetivo de la belleza.—Análisis de las cualidades constitutivas de los objetos bellos.—Concepto objetivo de la belleza.—Cuestion sobre la objetividad de la belleza.

Uno de los conceptos más difíciles de determinar científicamente es el de la belleza; tanto, que bien puede asegurarse que ni una sola de sus deficiones es satisfactoria, acaso porque casi todas se fundan en conceptos deducidos *a priori* más que en datos experimentales, ó porque responden á sistemas preconcebidos, que fuerzan al espíritu á concebir lo bello, no como es, sino como es necesario que sea para que su definicion se adapte á las exigencias del sistema. Débese tambien esta imperfeccion de todas las definiciones de lo bello, á que hay, en lo que se llama belleza, algo verdaderamente indefinible é inefable (como todo lo que afecta á la sensibilidad), especie de *quid divinum* que queda fuera de toda definicion.

Por tales razones, y sin poner en tela de juicio el valor que pueda tener en materia estética la especulacion metafísica, entendemos que el procedimiento más oportuno para formar un concepto de la belleza, es apelar á los datos de la experiencia y á las indicaciones del sentido comun, analizarlos detenidamente y llegar así á la formacion de dicho concepto, prescindiendo de toda especulacion *a priori*, y encerrándose en los límites de una indagacion analítica y experimental.

Es cosa evidente que todo hombre, por inculto que sea, tiene alguna idea y sentimiento de lo bello, no siéndolo ménos que esta idea y este sentimiento proceden de la experiencia, pues nadie tendria nocion de lo bello sin haber visto ántes objetos bellos.

La idea de lo bello procede del sentimiento de lo bello; es decir, de una emocion especial causada en el hombre por ciertos objetos. Distinguida esta emocion de todas las restantes, el hombre trata de darse cuenta de las causas que la producen, esto es, de las condiciones que ha de poseer un objeto para reproducirla; y una vez descubiertas estas causas, las reune en una nocion ó concepto general, que constituye la idea de lo bello. Como esta indagacion de las causas objetivas de la emocion estética requiere cierto grado de reflexion y cultura, la mayoría de los hombres no convierte en idea su sentimiento de lo bello, lo cual explica cómo todos sentimos y apreciamos lo bello y lo distinguimos de lo feo, y sin embargo, no somos capaces de formarnos un claro concepto de la belleza.

Por eso, en el sentido comun, no hallamos más que conceptos subjetivos de lo bello, que para la mayoría de las gentes no es otra cosa que la causa desconocida de la especial emocion á que se llama *estética* (1). El sentido comun distin-

(1) Lo estético es sinónimo de bello, ó mejor aún, de sentimiento de lo bello, en el lenguaje de la Filosofía moderna, que ha dado, con notoria impropiedad, el nombre de *Estética* (Ciencia del sentimiento) á la Ciencia de la belleza, que debiera llamarse *Calología* (del griego *calos*, bello y *logos*, discurso.) El inventor del nombre de Estética fué Baumgarten.

gue perfectamente esta emocion de toda otra, pero no alcanza á explicar su causa.

Considerado subjetivamente (como lo hace el sentido comun), lo bello es lo que causa en nuestro ánimo una emocion agradable, desinteresada, pura, que afecta á todas nuestras facultades, y singularmente á la sensibilidad y á la fantasía, que halaga al alma y á las sentidos (y, en ocasiones, sólo á la primera); emocion que tiene algo de indescriptible é inefable, y que no se confunde con el apetito sensual, con el ánsia de la posesion, con el incentivo de la utilidad, con la admiracion que causa lo perfecto, con el amor que inspira lo bueno, ni con el simple agrado que produce lo que conforma con nuestra naturaleza ó con el estado en que nos encontramos.

Esta emocion es independiente de toda consideracion de finalidad, y no supone ningun concepto prévio. El objeto bello no es amado, ni nos conmueve, porque hallemos en él conformidad con ningun fin predeterminado (bien ó utilidad), ni porque reconozcamos en él tales ó cuáles propiedades laboriosamente descubiertas por la reflexion, ni porque satisfaga ninguna necesidad de nuestro sér. Una vez contemplado, sin concepto alguno, sin reflexion prévia, ni consideracion de fin, el objeto bello se nos impone y causa en nosotros la emocion expuesta (1).

Así, cuando decimos que un objeto es bueno, afirmamos esta cualidad, porque roconocemos en el objeto la conformidad con un fin de que tenemos concepto (2); cuando afirmamos que es útil, significamos que satisface una necesidad de-

(1) Por eso razonamos tan fácilmente nuestros juicios acerca de la verdad ó bondad de los objetos, y con tanta dificultad nuestros juicios estéticos: porque, no necesitando de concepto prévio para afirmar que el objeto es bello, no nos cuidamos de indagar el fundamento de la impresion que produce este juicio. La íntima relacion e tre el sentimiento y la belleza hace á ésta tan fácil de percibir, como difícil de explicar, porque todo lo que al sentimiento se refiere, tiene (como el sentimiento mismo) mucho de indefinible é inefable.

(2) Así llamamos buen caballo al que conforma con el fin á que lo destinamos (correr, por ejemplo), y buena accion á la que se conforma con el fin de todo acto humano (el perfeccionamiento del hombre).

terminada; cuando aseguramos que es perfecto, damos á entender que descubrimos en él todo aquel conjunto de excelentes cualidades que creemos debe poseer; pero cuando decimos que es bello, no tenemos en cuenta el fin á que responde, la necesidad que satisface, ni las excelencias que posee; no suponemos, en suma, concepto alguno ni consideracion de fin (1).

Lo bello es, ante todo, causa de emocion, y afecta predominantemente á la sensibilidad y la fantasía, al paso que lo perfecto, lo bueno, lo útil y lo agradable sensual, pueden afectar á otras facultades, y no á las precitadas, aunque á éstas afecten tambien en ocasiones. Y si, por ventura, un mismo objeto produce la emocion propia de lo bello, y á la vez las que pueden ser originadas por otras cualidades, nunca se confunden estas emociones. La emocion causada por la contemplacion de un hermoso caballo, se distingue perfectamente del deseo de poseerlo, producido por el conocimiento de sus buenas cualidades y de su utilidad. El placer sensible que causa el olor de una rosa no se confunde con la emocion producida por la vista de sus bellos colores, ni forma parte de la idea de la belleza de la rosa; nadie dice que las rosas son bellas porque huelen bien.

Lo bello pudiera, pues, definirse subjetivamente, diciendo que es *lo que, sin concepto alguno prévio, ni considera-*

(1) Lo bueno, lo útil y lo perfecto son, pues, cualidades distintas de lo bello; pero hay que tener en cuenta que lo bello siempre tiene perfeccion (la de la forma), siempre es útil (pues cuando ménos satisface las necesidades ideales del espíritu) y siempre es bueno, pues el mal en todas sus formas es un desórden incompatible con la belleza. Pero no todo lo que es bueno, útil ó perfecto, es bello, porque puede carecer de la excelencia formal que á lo bello caracteriza. Hay libros muy buenos que no son bellos; hay máquinas y organismos perfectos que tampoco lo son, y hay objetos muy útiles que ninguna belleza poseen. Debe exceptuarse de esta regla, sin embargo, el bien moral, que siempre es bello (se entiende, en cuanto se manifiesta sensiblemente). A esta excepcion pudiera oponerse la opinion de que el mal puede ofrecer alguna belleza en determinadas ocasiones; pero en casos tales, la belleza no reside en el mal mismo, sino en las cualidades buenas que lo acompañan. Así, D. Juan Tenorio no es bello por sus liviandades y desafueros, sino por sus rasgos de arrojo y caballeresca hidalguía. No hay ni puede haber antagonismo alguno entre la belleza y el bien moral.

cion de finalidad, causa en el hombre una emocion agradable, pura y desinteresada (1).

Pero este análisis no basta para nuestro objeto. La Ciencia no se da por satisfecha con un concepto subjetivo de la belleza; no le basta saber qué efecto causa en nosotros el objeto bello, sino que aspira á averiguar qué condiciones requieren los objetos para producir ese efecto; ó lo que es igual, quiere poseer la idea, y no el mero sentimiento de lo bello, que es lo que hasta ahora hemos logrado indagar en este análisis. Es, pues, necesario que formemos el concepto objetivo de la belleza.

No todos los objetos causan en nosotros la emocion de lo bello, pues los hay que inspiran una emocion, análoga en sus caractéres, pero contraria á aquella, que nos obliga á denominarlos *feos*, naciendo de aquí una idea opuesta á la belleza (la *fealdad*); y hay otros que no producen ninguna de ambas emociones, y que por tal razon se llaman *indiferentes* (2). Esta diferencia en la emocion, supone otra en el objeto que la causa. Hay, pues, que analizar las condiciones que hacen capaz al objeto de producir la emocion estética ó su contraria; al conjunto de estas condiciones, ó acaso á la resultante de todas ellas, se da el nombre de belleza ó el de fealdad.

Fijando nuestra consideracion en los objetos que apellidamos bellos, advertimos desde luego que la emocion estética sigue inmediatamente á la contemplacion del objeto, y no requiere que éste sea analizado y descompuesto en todas sus partes, ni ménos que se penetre en su interioridad; ó lo que es lo mismo, la simple presencia del objeto, sin ulterior análisis, basta para despertar la emocion estética.

Ahora bien: lo que inmediatamente contemplamos en todo objeto, no es su contenido interior, ni lo que se lla-

---

(1) La ausencia de toda consideracion de finalidad es la que despoja á la emocion estética de todo carácter desinteresado y le da la pureza que la distingue. Si el sentimiento de lo bello se fundára en un concepto de fin, perdería estos caractéres.

(2) En lugar oportuno explicaremos en qué consiste esta indiferencia.

ma su esencia, sino su apariencia externa, lo que se llama su forma. Luego, si la emocion estética se produce de la manera dicha, hay motivo para pensar que su causa reside en la forma del objeto, y que la belleza, por tanto, si es cualidad objetiva, debe ser cualidad formal.

Y así es, en efecto. Para declarar que un objeto es bello, basta la contemplacion de su forma exterior y sensible (1). Ninguna necesidad tenemos de conocer la constitucion interna de una flor para tenerla por bella; bástanos para esto ver los colores que la matizan y las formas que afectan sus partes.

Por esto se distingue la belleza de la perfeccion, la cual se refiere tanto á lo exterior como á lo interior del objeto, por lo cual puede éste no ser bello, y, sin embargo, poseer perfecciones que no constituyan belleza por no aparecer en su forma (2).

La belleza, pues, reside en la forma; es una cualidad formal. Veamos ahora qué requisitos ha de poseer la forma de un objeto para merecer el nombre de bella, y apelemos, para averiguarlo, á lo que nos dice la experiencia.

---

(1) Usamos aquí las palabras *exterior* y *sensible* en su más ámplio sentido, y no limitándolas á la es era de lo puramente material, sin lo cual no se aplicaria esta doctrina á la belleza moral. Pero áun en el órden intelectual y moral, lo bello no aparece sino en la manifestacion exterior de la inteligencia ó de la voluntad. Así, afirmamos la bel eza moral de los hechos, esto es, de las determinaciones sensibles y exteriores de la voluntad, y no decimos que un concepto intelectual es bello por su contenido ó valor lógico, sino por la forma que afecta. La forma, y no la verdad que encierra, es la que hace llamar bello al binomio de Newton.

(2) Claro es que un objeto bello será más perfecto que el que no lo sea; pero esto no obsta para que, sin ser bello, pueda un objeto poseer perfeccion, lo cual muestra que ambos términos no son idénticos, si ya no lo revelara el mismo lenguaje. La belleza es una perfeccion, pero no es la perfeccion; la primera es una nocion ménos extensa que la segunda. En su género, todas las mariposas son perfectas; pero una mariposa de vivos colores es más bella que una negra. Un objeto puede ser bello y carecer de todo género de perfecciones, excepto la belleza; igualmente puede ser feo y tener todas las perfecciones ménos la belleza. Por eso la escala de perfeccion y la escala de belleza de los séres no siempre son correlativas. El mono es el más perfecto de los animales, y dista mucho de ser el más bello.

La inmensa variedad de objetos bellos que la realidad ofrece, pertenecientes á órdenes muy diversos, dificulta mucho esta indagacion, y puede ser causa de señalar caractéres de belleza que no se apliquen á todos los objetos. De aquí algunas definiciones de lo bello, en las cuales no caben todos los objetos que así se llaman. Para evitar este peligro, hay que buscar en estos objetos caractéres muy comunes y generales que puedan constituir la idea abstracta de lo bello.

Conviene, ante todo, tener en cuenta que todos los objetos bellos pueden considerarse divididos en dos grandes grupos, á saber: objetos materiales y sensibles, y objetos espirituales, y que todas las cualidades que constituyen lo bello toman su nombre de los primeros, y por traslacion se aplican á los segundos. La unidad, la variedad, el órden, la proporcion, el carácter, la expresion, todos los requisitos que á lo bello asignan los estéticos, se entienden primeramente como cualidades materiales, aplicadas por traslacion á los objetos espirituales, mediante una analogía que el espíritu descubre. Así, pues, al designar como cualidad general de los objetos bellos la unidad ó la simetría, por ejemplo, se ha de entender que estas cualidades no son las mismas en los objetos materiales y en los espirituales, aunque sí análogas ó semejantes.

Ahora bien: considerando todos los objetos, materiales ó inmateriales, á que se denomina bellos, hallamos que la primera condicion que ofrecen es la unidad de su forma exterior (sea ó no correspondiente á la unidad de su íntima naturaleza). Ora resida en un objeto, ora en un conjunto de objetos lo que llamamos belleza, no la reconocemos, esto es, no experimentamos la emocion estética, si el objeto ó el conjunto de objetos no manifiesta la unidad formal que se revela en la unidad de la impresion en nosotros causada. El mónstruo que describe Horacio en su *Epístola á los Pisones*, es feo porque carece de unidad formal, y lo seria aunque su naturaleza interior fuera una (1).

---

(1) El arte, sin embargo, representa á veces objetos que carecen de unidad (centauros, esfinjes, etc.) y que parecen bellos; pero la belle-

Pero la unidad estética no es la uniformidad, que engendra la monotonía, sino la unidad vária, la unidad que se determina interiormente en variedad de partes contrapuestas. Una vasta llanura uniforme (el desierto, por ejemplo), una línea recta, no ofrecen belleza porque su unidad no contiene variedad.

La variedad por sí sola tampoco es bella, pues toda variedad sin unidad es confusion y desórden. La unidad manifestada en la variedad, la variedad reducida á unidad, ó mejor, comprendida bajo la unidad, son las que constituyen lo bello. Esta union de la unidad con la variedad, mediante la cual la forma ofrece un todo, cuyas partes contrapuestas se enlazan entre sí, se refieren y corresponden unas á otras y se hallan contenidas bajo una unidad que las rige y que se manifiesta en ellas, se denomina *armonía*, y constituye el elemento fundamental de todo objeto bello. (1)

Muchos estéticos definen la belleza únicamente por la armonía, pero esta definicion, sobre ser incompleta, peca de extensa, pues comprende multitud de objetos que no son bellos, por más que no carezca su forma de armonía.

Esto se observa frecuentemente en el Arte, donde muchas obras de forma irreprochable bajo el punto de vista de la armonía, no merecen, sin embargo, el dictado de bellas, por faltarles otro requisito que, unido á la armonía, constituye el concepto completo de la belleza.

Con efecto; cuando la forma del objeto, por más que sea armónica, no expresa ni revela nada; cuando no la vemos animada por una fuerza que en ella se manifieste de una

---

za en tales casos no reside en el objeto, sino en la excelencia de la representacion. Un centauro real seria feo, pero gusta si está bien pintado, en cuyo caso lo que gusta es la pintura y no él.

(1) El *órden* ó conveniente colocacion de las partes de un todo; la *proporcion* ó relacion ordenada de las dimensiones del objeto, la *regularidad* ó sujecion de las partes á una ley fija, y la *simetría* ó igualdad de partes colocadas en oposicion y correspondencia á la vez, no son más que manifestaciones de la armonía. Decir de un objeto que es ordenado, regular, proporcionado y simétrico, vale tanto como decir que es armónico. Cuando la belleza se refiere á un conjunto de objetos, la armonía del conjunto considerada en la relacion mútua de los objetos, suele recibir el nombre de *conveniencia, coordinacion* ó *concordancia*.

manera viva, original, característica; cuando el objeto no ofrece nada que le distinga entre la multitud de sus congéneres; cuando, en suma, carece de fuerza, vitalidad, carácter y expresion, el objeto, si no produce en nosotros la impresion de lo feo, cuando ménos nos deja indiferentes y frios. Una fisonomía humana, de facciones regulares y proporcionadas, pero desanimadas é inmóviles; una pieza de música, perfectamente amoldada á los preceptos del arte, pero en la cual no hay un motivo característico, ni una melodía expresiva y sentida, no despiertan en el ánimo la emocion estética, porque les falta una condicion sin la cual no hay objeto bello, á saber: la expresion característica, la manifestacion de la fuerza y de la vida.

La forma bella ha de ser armónica y expresiva, y ambas cualidades se unen tan estrechamente para constituir la belleza, que ninguna de ellas la constituye por separado, pues así como la armonía sin expresion no produce la emocion estética, tampoco la produce la expresion sin armonía. (1)

Hallamos, pues, como resultado de todo este análisis, que los objetos que llamamos bellos se distinguen por poseer una forma armónica (esto es, una y varia, ordenada, proporcionada y regular), que expresa ó manifiesta de un modo característico la fuerza ó la vitalidad del objeto. Son, pues, la armonía y la expresion los dos factores fundamentales de la belleza, (2) la cual, segun esto, puede definirse como *la forma armónica y expresiva en que se manifiesta sensiblemente la fuerza ó la vida del objeto,* ó en otros términos, *la manifestacion sensible de la fuerza ó vida del objeto en forma armónica y expresiva.*

Reuniendo la definicion subjetiva de la belleza, ántes enunciada, con esta definicion objetiva, puede quedar defi-

(1) Así de muchas fisonomías se dice que son muy expresivas, pero no bellas, porque sus facciones carecen de proporcion y regularidad.

(2) Algunos estéticos añaden á las cualidades que aquí exponemos, la *grandeza*, que en suma no es más que una manifestacion cuantitativa de la fuerza. Sin duda que la grandeza es cualidad que contribuye á la belleza del objeto; pero su presencia no es indispensable, pues la belleza existe en objetos muy pequeños ó en objetos que no se someten á las leyes de la cantidad matemática.

nitivamente formado su concepto, diciendo que *es bello todo objeto que, expresando armónicamente en su forma la fuerza ó vida que le anima, causa en el ánimo del que lo contempla, sin prévio concepto ni consideracion de fin, una emocion agradable, pura y desinteresada.* A este concepto pueden referirse todas las definiciones que de lo bello han dado los filósofos, que generalmente lo definen por la armonía, ó por la expresion, ó por ambas cosas, ó sólo por la emocion que produce en el espíritu.

Este seria el lugar donde deberia tratarse de indagar si la belleza tiene ó no realidad objetiva. Para esclarecer esta cuestion nos seria preciso desarrollar una série de análisis y razonamientos que nos llevarian muy léjos de nuestro propósito. Además, la cuestion tiene escasa importancia práctica, pues sea ó no objetiva la belleza, en ló que toca á su realizacion artística nos conducimos como si lo fuera, al modo que en nuestra vida ordinaria procedemos como si la realidad exterior fuera tal como nos parece. Estas cuestiones, planteadas y resueltas por la Filosofía crítica, tienen más importancia para la Ciencia que para la vida (y para el Arte por lo tanto), toda vez que nos es forzoso vivir conforme á las apariencias de la realidad y no á la realidad misma que desconocemos. Por otra parte, cualquiera que sea la solucion que se dé al problema que aquí apuntamos, no es posible negar que la belleza, si no es una cualidad real de las cosas mismas, cuando menos se funda en alguna realidad, sea la que fuere, y á nosotros nos aparece como real ó al ménos como causa de algo real (la emocion estética). Y como quiera que con esto nos basta para gobernarnos en la vida y en el Arte, juzgamos inútil insistir en semejante cuestion.

LECCION V.

Limitacion de la belleza finita.—La fealdad; su concepto.—Distincion entre lo feo, y lo ridículo ó cómico.—Concepto de lo cómico.—Sus caractéres distintivos.—En qué sentido y bajo qué condiciones puede lo cómico producir la emocion estética.

Del concepto de lo bello expuesto en la leccion anterior, se deduce fácilmente que en el mundo no existe la belleza absoluta (1), ó lo que es igual, que no hay objeto alguno que sea completamente bello. Con efecto; aparte de que la belleza es una perfeccion (la perfeccion de la forma externa de los objetos) y ningun ser de los que en el mundo existen es absolutamente perfecto, la observacion nos muestra que en la realidad que experimentalmente (2) conocemos, no hay un sólo objeto cuya forma ofrezca armonía perfecta ni expresion irreprochable de la vida ó de la fuerza. Acompaña, pues, á la belleza un límite constante, una negacion parcial, siempre relativa, y á este límite se denomina *fealdad.*

Lo feo es un concepto negativo que sólo negativamente puede definirse. Lo feo es *la negacion parcial y relativa, el límite necesario y constante de lo bello*; es una carencia, una falta, que afecta siempre á uno de los elementos de lo bello, á la armonía.

En efecto; lo feo no consiste en la falta de expresion ó de carácter en los objetos. Cuando un objeto es armónico,

---

(1) Decimos que *en el mundo* no existe la belleza absoluta, porque no pretendemos que no exista fuera del mundo. Atentos á mantener la debida distincion entre la ciencia y la fé, entre la Religion y la Filosofía (á la ciencia teológica (única competente, á nuestro juicio, en tales asuntos) dejamos la demostracion de que en Dios existe la belleza absoluta, y nos limitamos á examinar la belleza del mundo, cuyo carácter finito y relativo por nadie ha sido puesto en duda, y cuyo estudio es el que interesa á nuestro objeto.

(2) Al decir *experimentalmente* nos referimos lo mismo á la experiencia externa, que nos da á conocer los objetos físicos ó materiales, que á la interna, que nos pone en relacion con los intelectuales y morales.

pero falto de carácter y expresion, se llama indiferente y no feo. La generalidad de los estéticos cree que todos los objetos son bellos ó feos, lo cual es un error, contradicho por la experiencia y el sentido comun, que á cada paso afirman la existencia de objetos indiferentes bajo el punto de vista estético, es decir, de objetos que no producen la emocion agradable que causa lo bello, ni la repulsion que inspira lo feo. La inmensa mayoría de los objetos se halla en este caso.

Podrá decirse á esto que todo objeto posee algo bello, porque alguna armonía y alguna expresion tendrá (siquiera sea en cantidad mínima). No lo negamos, porque la carencia completa de las cualidades bellas constituiria una fealdad absoluta (que no existe), imposible de confundir con la indiferencia. Pero como quiera que la belleza (por grande que sea la objetividad que se le atribuya) no existe para nosotros, sino á condicion de ser percibida, y como su percepcion se revela por la emocion que el objeto causa, si esta emocion no se produce podemos asegurar con perfecto derecho que el objeto podrá ser bello en sí (lo cual, sobre ser dudoso, cuando ménos, nos importa muy poco), pero que para nosotros no lo es; y otro tanto podemos decir de la fealdad.

Existen, pues, objetos indiferentes, y si en ellos nos fijamos, facilmente observaremos que no es la carencia de armonía, si no la de expresion y carácter la que les hace parecer tales (1). Cuando la armonía no existe, cuando el objeto es desordenado, desproporcionado, irregular, no nos inspira indiferencia, sino repulsion, y lo apellidamos feo, por más que sea expresivo. Así, decimos de los monos que

(1) Tambien pueden ser indiferentes los objetos cuando sus elementos de belleza y de fealdad se hallan perfectamente equilibrados en cantidad y cualidad, en cuyo caso se establece tambien un equilibrio entre la emocion estética y su contraria, equilibrio que se traduce en indiferencia. Así, consideramos indeferente una obra artística en que los defectos y las bellezas están en perfecta ecuacion. En el terreno del Arte las obras que producen indiferencia se llaman medianas.

son feos, por lo irregular de sus facciones y lo desordenado de sus gestos y movimientos; y sin embargo, pocos animales compiten con ellos en expresion. Pero cuando la armonía no va acompañada de expresion ni del carácter, cuando el objeto no manifiesta vida ni originalidad en sus proporcionadas y regulares formas, no decimos de él que es feo, pero tampoco que es bello, y su contemplacion nos deja indeferentes. Tal sucede, por ejemplo, con las figuras geométricas y con muchos séres vivos que carecen de expresion.

Es, pues, lo feo *la falta de armonía en la forma de los objetos*, en todos los cuales existe en pequeña ó grande escala, pues ningun objeto es absolutamente bello, sino que su belleza está limitada por esa carencia de armonía á que se llama fealdad. Peró en tal caso, si en todo objeto hay algo de fealdad, ¿en qué se distinguen los que llamamos feos de los que apellidamos bellos? Solamente en la extension de su límite, en la cantidad de desórden que en ellos se observa. Cuando el límite (esto es, la fealdad) representa una cantidad insignificante, un detalle sin importancia, el objeto es bello; cuando el límite invade el objeto y reduce los elementos bellos á la más mínima expresion, el objeto es feo; ó en otros términos, la fealdad es la menor cantidad posible de belleza en el objeto, y la belleza la menor cantidad posible de fealdad; de donde se infiere que lo bello y lo feo son ideas correlativas que mútuamente se limitan, con la única diferencia de ser la primera una idea positiva, al paso que es negativa la segunda, pues aquella supone cualidades positivas (armonía, proporcion, regularidad; etc.), y la segunda sólo representa la negacion parcial ó limitacion de estas cualidades.

En el uso vulgar suele confundirse lo feo con lo *ridículo* ó *cómico*, cualidad que tiene con la fealdad indudables afinidades, pero tambien señaladas diferencias; lo ridículo ó cómico es, con efecto, un desórden, perturbacion ó falta de armonía, y en tal sentido es análogo á lo feo, pero se distingue de éste en muchos conceptos.

En primer lugar, lo feo acompaña necesariamente á lo bello, y lo cómico no. No hay objeto que no tenga algo de

feo, pero son muchos los que nada tienen de cómico ó ridículo. Además, lo feo se halla en todo género de objetos, al paso que lo cómico se produce únicamente en la vida de los séres inteligentes, lo cual se debe á que es propio del espíritu y extraño por completo á la naturaleza (1).

Lo cómico, por otra parte, no es un desórden permanente como lo feo, sino accidental y pasajero. Hay objetos feos, pero no los hay cómicos. Prodúcese lo cómico siempre en las situaciones y estados en que pueden constituirse y en los hechos que realizan los séres inteligentes, y no tiene, por tanto, más consistencia ni duracion que un hecho ó estado (2). De aquí que lo cómico puede desaparecer en el sugeto que lo produce, el cual deja entónces de ser ridículo, al paso que lo feo es indeleble. Además, la perturbacion producida por lo cómico no tiene gravedad ni importancia, como puede tenerla la producida por lo feo.

Diferéncianse tambien lo feo y lo cómico en el género de impresion que en el espíritu producen. Lo feo causa siempre repulsion, repugnancia y á veces tristeza; por el contrario, lo cómico causa una impresion agradable y regocijada que se traduce en un especial fenómeno fisiológico, á que se llama *risa* (de donde procede su nombre de ridículo ó risible). Lo cómico, además, puede convertirse en bello y causar emocion estética cuando es representado por el Arte, al paso que lo feo es siempre repulsivo, aunque el Arte lo reproduzca. ¿Qué es, pues, lo cómico ó ridículo? Es *una falta de armonía, una perturbacion ó desórden de escasa importancia y gravedad, y de carácter accidental y pasajero,*

---

(1) Hay, sin embargo, algunos autores que afirman la existencia de lo cómico en la naturaleza, citando en apoyo de su idea los ridículos gestos, ademanes y actos de los monos. Pero el mono, considerado como sér material, es solamente feo, y lo ridículo que en él se manifiesta es debido á su espíritu, verdadera causa de los hechos cómicos que en él se observan. La produccion de lo cómico supone siempre cierto grado de libertad, propio del espíritu, y no puede, por lo tanto, atribuirse á la naturaleza.

(2) La frase vulgar: *ponerse en ridículo*, caracteriza perfectamente esta cualidad de lo cómico.

producida en los estados, situaciones ó actos de los séres inteligentes.

La forma más general del desórden cómico es el contraste, es la oposicion entre lo que debiera producirse y lo producido. Contraste entre el fin á que se encamina una accion y los medios que para realizarla se emplean; contraste entre la importancia dada á un hecho y la que realmente tiene; contraste entre lo que piensa, siente ó hace un hombre y lo que debió pensar, sentir ó hacer; contraste entre la ley natural de un hecho y el accidente que ligeramente la perturba; contraste entre el propósito y el resultado, entre el deseo y el hecho, entre lo que se preveia y lo que se verifica: tales son las principales formas que puede revestir lo cómico.

Tiene más lo cómico de cuantitativo que de cualitativo, pues el grado de intensidad de una accion basta para convertirla de cómica en trágica ó viceversa, por lo cual suele decirse que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso. Todo contraste en la vida puede, en efecto, ser dramático, trágico y hasta sublime, y juntamente puede ser cómico. La gravedad y trascendencia del resultado bastan para que un mismo hecho pueda ser ó no cómico. Si al atacar D. Quijote á los molinos de viento recibiera la muerte, el hecho seria trágico; pero como el resultado de aquel cómico contraste entre la grandeza del intento de D. Quijote y la fuerza de que dispone para ello, se reduce á que el hidalgo manchego ruede por los suelos sin grave daño, el hecho se reduce á las proporciones de lo cómico. Además de la cantidad, influyen en la determinacion de lo cómico multitud de circunstancias accidentales, como la calidad y las condiciones del agente, la ocasion en que el hecho se verifica, y otras difíciles de enumerar. Pero por regla general, puede decirse que ninguna perturbacion es cómica, sino á condicion de carecer de gravedad y de importancia.

Lo cómico tiene mucho de subjetivo, á lo cual contribuye en mucha parte su carácter accidental y transitorio. Cierto es que lo cómico existe en la realidad, pero tambien lo es que á veces sólo reside en el espíritu, que cree hallarlo don-

de realmente no se encuentra. La multitud de circunstancias que influyen en que una accion parezca cómica, da cierta inconsistencia y variabilidad á la nocion de lo cómico, y hace que su apreciacion varíe mucho segun los casos en que éste se produce, y segun el criterio y el estado de ánimo del que lo contempla. Una simple mudanza en la opinion de los hombres puede bastar para trocar en ridículo lo que realmente no lo es; como acontece con los trajes, las costumbres, y á veces los sentimientos y las ideas. Los sentimientos caballerescos, que en sí no son ridículos, y que en la Edad Media parecian bellos y hasta sublimes, eran cómicos en la época en que se escribió el *Quijote*, por estar en contradiccion con la manera de ser de aquella sociedad. Hay, pues, cosas que en sí son ridículas, y otras que lo son segun las circunstancias (ó mejor, que lo parecen); lo cual denota que en la nocion de lo cómico hay gran preponderancia del elemento subjetivo, más sin duda que en la de lo bello, aunque en ésta tambien se halle este elemento.

Lo cómico es formal como lo bello, y fácilmente se comprende que debe serlo, puesto que sólo se produce en los hechos, esto es, en determinaciones exteriores de la actividad de los séres inteligentes. La perturbacion que lo caracteriza afecta, por lo tanto, únicamente á la forma de los objetos en que se produce, con la circunstancia especial de que, siendo un estado y no una cualidad, no puede darse jamás en la naturaleza interior de los séres, ni siquiera ser un elemento constitutivo de la forma de éstos.

Lo cómico real jamás es produccion consciente y voluntaria del sujeto; nadie se pone en ridículo por su gusto. Precisamente esta falta de conciencia y voluntad del sujeto es una de las principales causas de la alegre emocion que lo cómico produce, hasta el punto de que, cuando aquel reconoce lo ridículo de su situacion ó de sus actos, cesa la emocion cómica inmediamente. Sólo en el Arte se produce lo cómico voluntariamente por el artista, por lo cual la risa que su obra causa no recae sobre él, sino sobre lo que es en ella representado.

Lo cómico real no es bello, por cuya razon no es objeto

de la Estética, sino en cuanto es orígen y fuente de inspiracion de las obras cómicas artísticas; no siendo exacto decir que lo cómico es objeto de la Estética porque siempre se produce en una realidad bella, á la cual perturba, pues lo mismo puede producirse en los objetos bellos que en los feos ó indiferentes (1).

Lo cómico es orígen de emocion estética cuando es representado por el Arte. En tal caso puede ser elemento estético bajo dos conceptos: ó bien porque su representacion artística sea bella, ó bien porque, haciendo contraste con los elementos bellos de la obra, contribuya á darlos mayor relieve, lo cual puede hacer tambien lo feo. Pero en todos estos casos lo cómico en sí mismo no es bello, sino que la belleza que ofrece en la apariencia reside en su representacion ó en el papel que desempeña en la obra de arte. De igual manera (por lo bello de su representacion ó por razon del contraste) puede lo feo ser elemento estético de la obra artística, sin que pierda por esto su cualidad de tal.

La emocion especial que lo cómico produce, se une á la emocion estética en la contemplacion de lo cómico artístico, pero no se confunde con ella. En tal caso se duplica lo grato de la emocion estética, por razon del nuevo elemento que trae consigo lo cómico; pero tambien puede suceder que la exageracion de lo cómico despoje de cualidades estéticas á la obra, é impida que se produzca la emocion que lo bello causa. Así se observa muchas veces que nos reimos y solazamos contemplando una obra artística cómica, sin que experimentemos emocion estética, ántes bien, condenando la obra por su falta de belleza.

Este fenómeno (constantemente producido por la exage-

---

(1) Con efecto; un objeto feo puede además ser ridículo, en cuyo caso su fealdad subirá de punto; pero sus cualidades de feo y de ridículo no se confunden por eso, ni tampoco las emociones diversas que en ambos conceptos produce. Respecto á los objetos indiferentes, es lo cierto que pierden algo de su cualidad de tales cuando son ridículos, pues en tal caso llaman la atencion por algun concepto; pero bajo el punto de vista estético siguen siendo indiferentes, toda vez que lo cómico no les proporciona belleza alguna.

racion de lo cómico artístico, llamada lo *grotesco* ó *bufo*, prueba cumplidamente que no pueden confundirse la emocion estética y la cómica, por más que se hallen unidas en muchas ocasiones, y demuestra que el artista cómico no cumple su deber de tal simplemente con hacer reir, como piensa el vulgo.

LECCION VI.

Grados de la belleza.—Bases en que se fundan.—Vaguedad y carácter subjetivo de sus denominaciones.—Enumeracion de los principales. —Lo agradable, lo lindo y lo gracioso.—Otras calificaciones ménos importantes.

Hemos dicho que en el mundo no existe la belleza absoluta, ó lo que es igual, que ninguno de los objetos que en él contemplamos es completamente bello, sino que á todos acompaña el límite ó negacion parcial de la belleza, á que llamamos fealdad. Cuando este límite se reduce á su más mínima expresion, y no basta, por lo tanto, para oscurecer las cualidades bellas del objeto, decimos que éste es bello, porque su belleza es plenamente perceptible; cuando, por el contrario, lo feo prepondera en el objeto hasta el punto de hacer dificilísima la percepcion de su belleza, decimos de éste que es feo; cuando los elementos bellos y feos se equilibran en el objeto (ó cuando éste carece de expresion, aunque sea armónico), decimos que es indiferente.

Pero en los mismos objetos que tenemos por bellos, caben grados muy diversos, desde la belleza perfecta (mejor dicho, la ménos imperfecta) hasta un grado mínimo de belleza que casi linda con la indiferencia.

Estos grados son, en realidad, numerosísimos, y se distinguen unos de otros por matices tan delicados, que es dificilísimo percibirlos, á lo cual se debe la vaguedad que ofrecen sus denominaciones, el escaso acuerdo que existe acerca del número de tales grados, y lo mucho que hay de subjetivo en su apreciacion, pues generalmente ésta varía de

individuo á individuo, como repetidamente lo prueba la experiencia.

Estos grados son, en realidad, bellezas incompletas, manifestaciones de lo bello que no han llegado á su plenitud, pero que bastan para que el objeto en que aparecen deje de ser indiferente y produzca una emocion estética inferior á la producida por los objetos propiamente bellos (1). En tal sentido, puede decirse que se fundan en la cantidad, aunque tambien hay en ellos un elemento cualitativo, sobre todo en algunos que se caracterizan, no sólo por su cantidad de belleza, sino por cierta especial manera de ser.

El grado más ínfimo de lo bello es lo *agradable* (2), calificacion que se aplica á aquellos objetos que sólo producen en el ánimo una impresion de placer ó satisfaccion ligera y poco profunda, que afecta más á los sentidos y á la fantasía que á la sensibilidad y á la inteligencia. Por regla general, en los objetos agradables la armonía existe, pero sin ser lo bastante perfecta para llamar la atencion poderosamente, y la expresion es casi insignificante.

Superior á lo agradable es lo *bonito* ó *lindo*. En este grado existen bastante desarrollados los elementos constitutivos de lo bello, pero la cantidad de forma en que se manifiestan ó la cantidad de intension con que se producen, son insuficientes para producir la verdadera y plena emocion estética. Lo bonito ó lindo es, pues, lo bello en proporciones reducidas, la belleza de lo pequeño, porque lo pequeño no ofrece campo para que en su forma haya riqueza de armonías ni para que la expresion revele una poderosa vitalidad (3).

Lo *gracioso* ó *agraciado* se refiere más á la cualidad que

---

(1) Creemos que, para evitar confusiones, convendría designar la belleza plena con nuestra castiza palabra: *hermosura*, que aún conserva esta acepcion en el uso comun.

(2) Lo agradable en sentido estético, que no debe confundirse con lo agradable sensual (el perfume de una flor, el sabor de un manjar).

(3) Lo pequeño no se refiere aquí solamente á las dimensiones de los objetos, sino á la cantidad de fuerza, energía, etc. Se trata, por eso, no sólo de lo pequeñez material, sino de la moral, no sólo de la pequeñez matemática, sino de la dinámica.

á la cantidad, aunque no carece de cierto elemento cuantitativo, y se aplica á la expresion ántes que á la armonía. La viveza, animacion y facilidad de la expresion, la agilidad y ligereza en los movimientos del objeto, se consideran como rasgos distintivos de lo gracioso, al cual caracteriza, por tanto, el predominio de la expresion. Lo gracioso requiere escasa cantidad de belleza para producirse, y áun puede conciliarse con lo feo (no siendo extremado el grado de fealdad). Así, se dice de una persona que su fisonomía es graciosa, pero no bella (en el pleno sentido de esta palabra), y suele decirse que *hay feos con gracia* (1).

Así como lo gracioso se refiere principalmente á la expresion, lo *elegante*, lo *delicado*, lo *noble*, lo *severo*, y otras calificaciones análogas de ménos importancia, se refieren á lo puro y selecto de las formas. Lo elegante se une generalmente á lo gracioso, y en cierto modo lo presupone, al paso que lo delicado suele excluirlo.

En resúmen; los verdaderos grados de lo bello son lo agradable y lo bonito ó lindo. Lo gracioso, lo elegante, lo delicado, etc., son más bien cualidades análogas á lo bello, elementos aislados de éste, ó aspectos diversos de la belleza misma. Fijar con precision estos delicados y apénas perceptibles matices, es tarea difícil para la Ciencia; porque si la sensibilidad los aprecia con leve esfuerzo, la razon no alcanza con igual prontitud á derminarlos. Por eso hay tanto de subjetivo en su apreciacion, y por eso su estudio es una de las partes más difíciles y ménos cultivadas de la Estética.

---

(1) La gracia á que aquí nos referimos, no debe confundirse con la facilidad, ingenio y agudeza en la expresion de lo cómico, que más bien deberia llamarse *humor* ó *chiste*. Por eso seria preferible aquí el nombre de *agraciado* al de *gracioso*.

LECCION VII.

Concepto de lo sublime.—Su relacion con lo bello.—Carácter de la emocion que causa.—Elementos subjetivos y objetivos de lo sublime. —Sus diversas manifestaciones.

El exámen de la realidad, bajo el punto de vista estético, ofrece objetos (y principalmente estados y aspectos de los objetos) cuya contemplacion causa en nosotros una emocion parecida á la que produce la belleza, pero distinta por muchos conceptos, y en los cuales hallamos notablemente alteradas las cualidades propias de lo bello, sin que por esto los consideremos feos; pues, antes bien, los tenemos por superiores á los que llamamos bellos. A este género de objetos apellidamos *sublimes*, y *sublimidad* á la cualidad que en ellos suponemos y que causa, á nuestro juicio, la emocion á que nos hemos referido.

Si bajo el punto de vista subjetivo analizamos los objetos sublimes, vemos que su contemplacion produce una emocion análoga á la que hemos llamado estética, por cuanto tampoco requiere concepto prévio, ni consideracion de fin para producirse, y porque es (como aquella) agradable, pura y desinteresada. Pero á la vez notamos que el placer que esta emocion lleva consigo está amargado por una impresion penosa y violenta, por cierto terror que se apodera del ánimo, por una especie de abatimiento que nace de la inusitada grandeza que reconocemos en el objeto. A esta impresion se une un profundo asombro, una admiracion sin límites, un como anonadamiento del espíritu ante el objeto contemplado.

Este objeto nos aparece dotado de incomparable grandeza (en extension ó en fuerza), (1) tal que, sobre parecernos

(1) Importa tener en cuenta aquí que la grandeza y la sublimidad no son términos idénticos. Lo grande no es sublime, sino á condicion de ser bello.

su forma harto mezquina, con ser grande, para manifestar cumplidamente toda la cantidad de realidad, de sustancia ó de fuerza que en él creemos adivinar, antójasenos tambien que excede á los límites de nuestra comprension, en términos que no parece que quepa adecuadamente en ninguna repretacion ideal. De aquí un desequilibrio, un desórden, una perturbacion de la armonía estética en el objeto sublime que, al parecer, no permite incluirlo en el número de los objetos verdaderamente bellos.

Hay, con efecto, en todo objeto sublime un desórden (aparente ó real) que es incompatible con la belleza, y, sin embargo, lo sublime no es lo feo, ni lo ridículo, ni mucho ménos lo indiferente; léjos de eso, produce en el espíritu una verdadera emocion estética, y en tal sentido es fuerza confesar que es bello. ¿Cómo explicar esta aparente contradiccion? A su debido tiempo lo veremos.

Así como en los grados inferiores de la belleza suele advertirse el predominio de ciertos elementos estéticos que parecen desarrollados á expensas de los restantes (como la expresion en la gracia, por ejemplo), así en lo sublime hallamos extraordinariamente desarrollada la grandeza (1) á costa de la armonía, que rompe, ó al ménos perturba. En cuanto á la expresion, ningun menoscabo sufre; léjos de eso, casi todos los objetos sublimes son muy expresivos, como quiera que la grandeza de lo sublime casi siempre es debida á un inmenso desarrollo de fuerza, manifestada con tal empuje, que quebranta la armonía de la forma.

Es, pues, lo sublime, en rigor, un grado ó manifestacion de lo bello, que se origina por el extraordinario predominio de la grandeza; grado de que son precedentes ciertos aspectos de lo bello considerado bajo el punto de vista de la grandeza, denominados lo *grandioso*, lo *majestuoso*, lo *magnífico*, etc., que son como puntos intermedios entre lo bello propiamente dicho y lo sublime. Este puede considerarse como *el más alto grado posible de grandeza*, como *la gran-*

(1) La grandeza en lo sublime es, en realidad, la fuerza cuantitativamente considerada.

deza incomparable, á tal extremo llevada, que rompe la armonía de la forma por no caber en ella.

No es, pues, una mera limitacion, una simple carencia la que produce lo sublime (pues, si tal fuera, confundiríase con lo feo), sino un extraordinario predominio de una cualidad del objeto, que destruye (ó al ménos altera) la armonía de éste.

En los objetos feos, la pérdida de la armonía ó de la expresion no está compensada por el desarrollo de otra cualidad; pero el objeto sublime gana en grandeza (y á veces en expresion) lo que en armonía pierde. Por eso lo sublime no se confunde con lo feo, ni ménos con lo ridículo, que siempre supone la pequeñez.

Sin embargo, si la grandeza desplegada en lo sublime no equivaliera á la armonía perdida, quedaria sólo en el objeto el desórden, que por sí es feo, y el contraste entre la perturbacion causada y la escasa grandeza manifestada podria producir el efecto cómico. Por eso suele decirse que *de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso* (1).

Lo sublime aparece, por lo tanto, como *lo bello perturbado en su armonía por la manifestacion de una extraordinaria grandeza*; como una belleza de tal fuerza y extension, que á sí propia se niega en parte por no hallar forma adecuada en que producirse. Por lo que tiene de positivamente bello produce, pues, la emocion estética; su grandeza engendra el sentimiento de asombro que su contemplacion causa; y la perturbacion que revela, el choque violento que supone entre una fuerza que intenta manifestarse y una forma que no alcanza á manifestarla, el desórden y la desarmonía que esto produce, son tambien el orígen de lo que hay de penoso y desagradable en la emocion. El abatimiento, el anonadamiento que el espíritu experimenta en presencia de lo subli-

(1) Un hombre que se da la muerte por una idea ó un sentimiento de indudable grandeza (como Caton, por ejemplo), puede ser sublime; pero si se suicidara por un motivo fútil resultaria ridículo, á causa de la desproporcion existente entre la perturbacion que envuelve el suicidio y la pequeñez de su causa.

me, débese á que cree ver en él algo de infinito (ó de indefinido á lo ménos) que no puede comprender ni abarcar en una representacion sensible, y esta impotencia para representarlo le humilla y desconsuela, y aumenta la parte desagradable de la emocion referida.

Si atentamente consideramos ahora las diversas formas de lo sublime, fácilmente comprenderemos que en la nócion de éste preponderan los elementos subjetivos sobre los objetivos, hasta el punto de que pudiera decirse que lo sublime es una creacion de nuestro espíritu. El dato real que lo sublime nos ofrece, es únicamente un grado extraordinario de grandeza en fuerza ó extension; esto es lo que hay de objetivo en él. El resto es creacion subjetiva de nuestra mente, debida á una apariencia que nos engaña. Demostrando esta afirmacion, comprenderemos mejor la íntima relacion de lo sublime con lo bello, que ántes no pudimos esclarecer completamente.

Es de notar, con efecto, que la oposicion perturbadora en que descansa lo sublime, puede revestir formas diferentes, que originan grados distintos de emocion.

La grandeza incomparable que lo constituye puede consistir igualmente en la extension ó magnitud del objeto y en la cantidad ó intensidad de la fuerza desplegada (sublime de extension ó *matemático* y de fuerza ó *dinámico*); así como la perturbacion, el desequilibrio puede originarse en el objeto mismo entre sus varios elementos (entre su forma y su fuerza), ó fuera de él, esto es, por el contraste entre la grandeza del objeto y la pequeñez de su posible representacion en nuestro espíritu. En la emocion dominarán, segun estos diversos casos, el terror, el asombro ó el abatimiento.

Hay que tener en cuenta tambien que lo sublime aparece, en ocasiones, como permanente en el objeto ó como accidental y transitorio, á la manera de lo cómico, esto es, como propiedad ó como estado. El espacio celeste, el Océano en calma, las grandes montañas son ejemplos de lo que puede llamarse *sublime permanente*; la tempestad, el huracan, las erupciones volcánicas lo son de *sublime*

transitorio. En lo sublime permanente no hay oposicion ni lucha; el desórden se produce por el desequilibrio entre la cantidad de materia ó de fuerza y su manifestacion formal, ó mejor aún, entre el objeto y su representacion. En lo sublime transitorio el desórden se origina de la oposicion y lucha entre diversos elementos, que á veces suele darse en un objeto sólo, y otras en un conjunto de objetos que, referidos á cierta unidad, causan en el alma una impresion única y total (1).

En lo sublime cuantitativo ó de extension (*matemático*, que decia Kant), que tambien pudiera llamarse sublime *estático ó en reposo*, la emocion no es penosa como en el otro género de sublime, y sólo la caracteriza un inmenso asombro y cierto anonadamiento del ánimo ante tanta grandeza. Aunque en este género de sublime aparece tambien la fuerza (reflejada en la extension ó cantidad), como quiera que se manifiesta en reposo, no produce el choque y la lucha violenta propios del otro sublime, y la falta de armonía del objeto es más bien carencia de forma concreta y limitada en que la fuerza cuantitativa se exprese.

Pero semejante carencia no tiene realidad fuera de nosotros; en el mundo real no hay fuerza que no se manifieste en forma adecuada. Lo que sucede aquí, es que nuestra limitada comprension no alcanza á abarcar toda la forma del objeto que nos aparece como indefinida, y en este caso refe-

---

(1) Lo que aquí llamamos sublime permanente es, en realidad, lo grandioso en su grado máximo, y es la acepcion más comun y corriente de lo sublime. Lo sublime transitorio es el que definen algunos estéticos como predominio de la esencia sobre la forma, como manifestacion de lo infinitivo en la realidad finita, ó como oposicion y lucha entre dos infinitivos relativos. Todas estas deficiones pecan por conceder á lo sublime un grado de objetividad de que realmente carece y por suponer cosas contrarias á la realidad. Con efecto; aparte de que la esencia de los objetos nos es desconocida, y en tal sentido no podemos saber si prepondera ó no sobre la forma, en la realidad no cabe suponer estos desequilibrios; pues la naturaleza se somete á leyes inflexibles que no los consienten, por lo cual tales desórdenes son meras apariencias. En cuanto á los infinitos relativos, basta estar al corriente del tecnicismo filosófico para comprender que semejante calificativo implica contradiccion, pues lo infinito y lo relativo son nociones que se excluyen necesariamente.

rimos á aquel una oposicion entre su esencia y su forma manifestativa, que sólo existe realmente entre el objeto y su representacion en nuestro espíritu; ó lo que es lo mismo, trasformamos en oposicion real en el objeto, lo que es impotencia de nuestra facultad de representacion.

Lo sublime de fuerza ó *dinámico* no es permanente, es decir, no reside en la naturaleza del objeto, sino en sus estados transitorios. La fuerza en reposo constituye más bien lo sublime matemático que lo dinámico; la fuerza en accion y movimiento engendra lo sublime propiamente llamado así; de donde se infiere que lo sublime matemático y el dinámico no son más que aspectos distintos de una misma cosa.

En lo sublime dinámico el desórden se produce por una lucha de elementos que rompe la armonía de la forma, ó por el desarrollo de una fuerza extraordinaria, que tambien la rompe; observándose que en muchos casos este género de sublime no reside en un sólo objeto, sino en un conjunto, cuya relacion armónica aparece quebrantada por la oposicion de los elementos que lo constituyen. En este género de sublime se observa lo mismo que en el anterior. Cierto que, cuando es debido á una lucha de elementos reales (de las olas del mar con el viento en una tempestad, por ejemplo), el desórden tiene algo de objetivo; pero aparte de que en la naturaleza todo desórden es aparente, pues está sometido á ley, y es manifestacion, por tanto, de un órden general á cuya realizacion contribuye,—tampoco existe en este caso oposicion real de esencias y formas, sino oposicion entre el objeto y su representacion en nuestra inteligencia, que no acierta á medir el grado de fuerza desarrollada, ni á encerrarla en adecuada representacion, ni alcanza á reducir á verdadero órden el aparente desórden que contempla.

Todas las manifestaciones de lo sublime contienen, pues, un elemento objetivo: el desarrollo de una grandeza extraordinaria, matemática ó dinámica; pero la desarmonía, el desórden que ofrecen, no tienen realidad fuera de nosotros ni son otra cosa que el fruto de una limitacion de nuestras facultades conceptivas y representivas, que atribuimos al objeto.

Así se comprende cómo lo sublime puede causar emocion estética, careciendo, al parecer, de una cualidad de lo bello Lo sublime es, por consiguiente, *un grado máximo de belleza, en que predomina la grandeza sobre la armonía hasta el punto de producir un aparente desòrden*, ó en términos más breves, es *una belleza que no puede ser objeto de una exacta representacion en nuestra mente*. Tambien es posible explicar ahora el carácter especial de la emocion que lo sublime causa, la cual no es otra cosa que la misma emocion estética, alterada per un sentimiento de asombro, de terror ó de abatimiento, debido á la grandeza real del objeto, y más todavía, á nuestra impotencia para representárnoslo adecuadamente.

Lo sublime aparece en el espíritu como en la naturaleza. A lo sublime material se aplica principalmente la division en matemático y dinámico, á que antes nos hemos referido; pero tambien puede aplicarse por traslacion á lo sublime intelectual y moral. La grandeza extraordinaria de una concepcion intelectual puede considerarse como un sublime de extension ó de fuerza, segun la caractericen lo vasto ó lo profundo del pensamiento. Pero donde más se manifiesta lo sublime espiritual es en la actividad humana, en la lucha de las pasiones y de los sentimientos, en la oposicion entre los diferentes móviles á que puede obedecer la voluntad. En la terrible y dramática lucha de las pasiones entre sí ó entre las pasiones y la ley moral; en el choque y conflicto de los afectos ó de los deberes, puede manifestarse lo sublime dinámico con caractéres análogos á los que la naturaleza ofrece. En tales casos puede aparecer quebrantada la armonía de la vida y desarrollada una fuerza tal de pasion ó de voluntad, que apenas sea concebible ni representable.

En lo sublime espiritual, como en el natural, la perturbacion de la forma bella es tambien aparente y subjetiva. Es más; la belleza de la vida espiritual aumenta en excelencia cuando en ella aparece lo sublime moral, pues nada hay más bello que el triunfo de la ley moral sobre las pasiones. Cuando el héroe ó el mártir sacrifican á una noble idea, á

un puro sentimiento ó á la ley imperiosa del deber, sus más caros afectos y sus más vitales intereses, y áun su propia vida, la aparente perturbacion de la armonía de su vida se resuelve en una armonía más verdadera, cual es la que nace del triunfo del bien. Pero á los ojos del contemplador, la accion aparece perturbadora y engendra el desórden propio de lo sublime.

La abnegacion y el sacrificio en todas sus formas son las más altas é importantes manifestaciones de lo sublime moral; el heroismo y el martirio constituyen tambien su mayor grado de excelencia. Pero al lado de estos grandiosos ejemplos de sublimidad, pueden reconocerse otros en todos esos terribles conflictos de la vida á que se da el nombre de *trágicos*, y que juegan papel tan importante en la poesía dramática. Donde quiera que la voluntad ó la pasion se desarrollan con fuerza suficiente para perturbar la normalidad de la vida, puede aparecer lo sublime, siempre con el carácter de sublime transitorio, y bajo la condicion de que el acto moral tenga la grandeza necesaria para llegar á la sublimidad.

LECCION VIII.

Exámen de los diversos órdenes de la belleza natural.—Belleza de los objetos físicos.—Belleza de los objetos espirituales.—Belleza total de la realidad.

Conocidos el carácter y la naturaleza de lo bello y expuestos sus diferentes grados, debemos ahora examinar las diversas manifestaciones de la belleza que nos ofrece la realidad, entendiendo por tal el mundo que nos rodea, y que experimentalmente conocemos por medio de la observacion externa é interna (1). A este género de belleza apellidamos

(1) No quiere decir esto que excluyamos de la realidad lo que trasciende de la esfera de la experiencia, sino que para nosotros la realidad estética se limita á lo que experimentalmente conocemos, porque sólo

natural para distinguirla de aquella otra que es obra de la actividad humana (belleza artística), y que, por tanto, no es producto de la naturaleza (1).

Para proceder al estudio de la belleza natural, consideraremos dividida la realidad en dos órdenes de objetos, á saber: objetos *físicos*, *naturales* ó *sensibles*, que percibimos por medio de los sentidos (observacion externa), y objetos *espirituales* que no percibimos por medio de los sentidos, sino por el sentido íntimo ó conciencia en nosotros mismos (observacion interna), y por la observacion exterior, unida á la analogía, en otros séres. Reuniendo bajo el nombre de *Naturaleza* todos los objetos físicos, y bajo el de *Espíritu* todos los espirituales, podremos establecer dos órdenes de belleza natural, que examinarémos sucesivamente.

Lo que se llama naturaleza (el mundo de los objetos físicos ó sensibles) puede dividirse en dos grandes reinos: el *inorgánico ó preorgánico* y el *orgánico*, comprendiendo en el primero los cuerpos celestes y las sustancias minerales que existen en el planeta que habitamos, y en el segúndo los vegetales y los animales (2).

Los objetos físicos ofrecen dos clases de bellezas distin-

---

en ello cabe la forma sensible en que se manifiesta la belleza, y tambien porque su estudio es el único que á nuestro propósito interesa. Por esta razon no nos ocuparemos aquí de la belleza de Dios y de los demás séres sobrenaturales, cuyo exámen corresponde de derecho á la Estética teológica. Cierto que la belleza de éstos seres puede ser fuente de inspiracion para el Arte; pero es á condicion de revestirlos de las formas propias de los séres finitos (en cuyo caso les es aplicable todo lo que se diga acerca de éstos) ó de limitarse á cantar los sentimientos que inspiran. La pura esencia de la Divinidad no es susceptible de representacion artística, y esta razon, unida á nuestro propósito de no confundir la ciencia con la fe, basta para que en este lugar prescindamos de su estudio.

(1) Usamos aquí la palabra *naturaleza* en oposicion á la de *arte*, sin desconocer que la obra artística es tambien natural, como producto de la naturaleza humana, realizado por medios y en formas naturales; pero lo que aquí queremos distinguir es la produccion libre de lo bello, debida á nuestra actividad, de la produccion debida á causas naturales exteriores á nosotros.

(2) Incluimos entre estos á los hombres que, bajo el aspecto físico, forman parte del reino animal, como lo reconocen todos los naturalistas, sean cuales fueren sus opiniones filosóficas.

tas, á saber: la belleza *óptica* ó *visible* y la *acústica*. La primera reside en las formas y movimientos exteriores de los objetos; la segunda en los sonidos que producen algunos de ellos.

La belleza acústica no es permanente en los objetos, y se distingue principalmente por la armonía. Su elemento expresivo varía mucho, segun los casos, teniendo unas veces verdadero valor objetivo (el canto en que expresan las aves sus sensaciones), y otras un valor subjetivo, fundado en supuestas analogías, y, sobre todo, en el efecto que los sonidos causan en nuestro ánimo (1).

La *altura*, *intensidad* ó *vigor*, y *timbre* ó *pureza* del sonido; el *ritmo* ó movimiento ordenado de éste; la *melodía* ó acuerdo de sonidos sucesivos; la *armonía* ó acuerdo de sonidos simultáneos, constituyen los elemeutos fundamentales de la belleza acústica en la naturaleza como en el Arte.

En los objetos físicos, considerados bajo el punto de vista de sus cualidades visibles (belleza óptica), hay que examinar la forma y el movimiento. El movimiento no aparece más que en ciertos séres (los que se mueven por sí mismos y los que pueden ser movidos), y ofrece como cualidades estéticas la *facilidad* y *ligereza* ó la *grandeza* y *majestad*, así como su *regularidad rítmica*. Ejemplo de lo primero puede ser el vuelo de una golondrina, de lo segundo el de un águila, y de lo tercero la marcha de un caballo. El movimiento, como el sonido, puede tener un valor expresivo real ó subjetivo. Los séres inteligentes pueden reflejar en él estados de su ánimo, en cuyo caso el movimiento será realmente expresivo; pero tambien su expresion puede ser un concepto arbitrario de nuestro espíritu, como sucede cuando consideramos melancólico el movimiento de las hojas arrebatadas por el viento.

---

(1) Así nos parece melancólico el ruido de las hojas que caen ó el de una fuente en medio de un campo ó jardin, y suave y tierno el murmullo de la brisa, por las relaciones que establecemos entre estos sonidos y ciertos estados de nuestro ánimo ó sucesos de nuestra vida, con lo cual es damos un valor expresivo que no tienen.

En la forma de los objetos físicos hay que considerar la *armonía*, la *expresion* y la *grandeza*. La armonía se manifiesta en la *proporcion* (relacion de dimensiones de las partes); el *órden* (colocacion conveniente y correspondencia de las partes); la *regularidad* (sujeccion de las partes á una ley rítmica), y la *simetría* (igualdad de partes opuestas y correspondientes á la vez). La expresion se significa en la cantidad de fuerza ó d vida que manifiesta la forma del objeto, en los estados interiores de éste (cuando es vivo é inteligente) reflejados en su forma, en la manifestacion del carácter peculiar del género á que pertenece y de los carácteres individuales que le son propios, etc. Por último, la grandeza se revela en el *tamaño* del objeto y tambien en la cantidad de fuerza en él desplegada.

En los objetos físicos hay que considerar tambien el *color*, como excelencia de su forma, que les da riqueza, expresion y armonía. El color es *simple* ó *compuesto;* en el primer caso, su belleza reside principalmente en su *pureza é intensidad*; en el segundo, en la *riqueza*, *variedad* y *concordancia* ó *agradable conjunto* de los colores simples que lo componen. El color tiene cierto valor expresivo que proviene de nuestra imaginacion, y que se funda en ciertas anologías. Así, consideramos triste al color negro, porque es el de la noche, el del sepulcro, etc. Este valor expresivo tiene cierto fundamento real en el hecho de que los colores producen determinados efectos en nuestro ánimo, entristeciéndonos unos, alegrándonos otros, etc.

De lo expuesto resulta, que hay en la apreciacion de la belleza física mucho de subjetivo. Nuestra imaginacion propende, con efecto, á dar á los objetos físicos un valor expresivo que no suelen tener, atribuyéndoles cualidades propias del espíritu, y buscando nnmerosas analogías entre lo físico y lo espiritual. Los casos que hemos citado y otros infinitos que pudiéramos citar, dan claro testimonio de la verdad de esta afirmacion. Por igual procedimiento solemos aplicar á lo espiritual las cualidades de lo físico, y así como hablamos de la tristura del color negro, de lo risueño de un arroyo, hablamos tambien del vigor del sentimiento, de la

claridad de la idea, etc. Esta contínua traslacion de lo espiritual á lo físico, y vice-versa, es el fundamento de una gran parte de nuestras apreciaciones estéticas, y merced á ella solemos dar á la naturaleza material un valor expresivo que no tiene, y hasta un grado de belleza de que en ocasiones carece en realidad.

La belleza de los objetos físicos reside, no sólo en cada uno de ellos, sino en su conjunto, y nace en tal caso, de la armonía que éste presenta por la conveniencia de unos objetos con otros, los bellos contrastes que pueden ofrecer, la combinacion de colores y tamaños, etc. En estas bellezas de conjunto, hay tambien un elemento subjetivo, debido al efecto que causan en el ánimo; así se dice de los paisajes que son ruisueños, del cielo estrellado que es majestuoso, de un país iluminado por la luna que es melancólico.

Si nos fijamos ahora en el respectivo valor estético de los diferentes órdenes de objetos físicos, fácilmente notaremos que el grado que ocupan en la escala de la belleza, no siempre corresponde al que ocupan en la de la perfeccion, lo cual es una prueba más de la distincion que hay entre ambas ideas.

Débese esto á que, para calificar el grado de perfeccion de tales objetos, se tienen en cuenta consideraciones muy ajenas á la Estética (la complicacion de su estructura interna, la utilidad que reportan, etc.), y se atiende muy poco á la excelencia de su forma externa. Así, por ejemplo, considéranse como animales superiores los monos, los elefantes y otros que ninguna belleza poseen, porque se consideran como perfecciones la complicacion de sus órganos y funciones y el desarrollo de su inteligencia, al paso que se reputan inferiores á éstos otros animales, que en la escala de la belleza ocupan un puesto mucho más elevado, como la mayor parte de las aves, muchos insectos y moluscos, etc.

Considerando dividido el mundo inorgánico ó preorgánico en dos reinos: el *sideral*, que comprende los cuerpos celestes, y el *mineral*, que comprende las sustancias y cuer-

pos inorgánicos que existen en la tierra, hallamos que los objetos pertenecientes al primero ofrecen como cualidades estéticas la regularidad y grandeza de sus formas, la luz que despiden, y el órden concertado y majestuoso de sus movimientos, en todo lo cual hallamos los caractêres propios de la belleza. Pero la belleza de éstos objetos reside más en su conjunto que en cada uno de ellos por separado, y llega hasta lo sublime, como se observa en el firmamento estrellado y en el espacio ocupado por la atmósfera. Contribuyen tambien á aumentar el valor estético de estos cuerpos ciertas ideas morales que á ellos mismos referimos, como la melancolía atribuida á la luna, la majestad del sol, etc.

Los grandes fenómenos de la naturaleza (tempestades, huracanes, erupciones volcánicas, cataratas), son tambien bellos, y aún sublimes, y se distinguen, ante todo, por la cantidad de fuerza que en ellos se despliega.

El planeta que habitamos nos presenta tambien numerosas bellezas en los elementos que lo componen y en los accidentes de su superficie. El mar, sereno ó tempestuosó, las montañas, los valles, ofrecen multitud de bellezas, casi todas de conjunto, que no pocas veces llegan á la sublimidad. Las grandes agrupaciones de minerales (rocas) tambien son bellas ó sublimes, segun los casos, principalmente consideradas en conjunto.

Los cuerpos minerales, en su mayoría, no son bellos. Los que merecen el nombre de tales ofrecen como cualidades estéticas la regularidad de sus formas (cristalizaciones de carácter geométrico), el brillo, pureza, riqueza y armónica combinacion de sus colores (mármoles, jaspes, metales, piedras preciosas), y los agradables juegos de luz que algunos presentan (piedras preciosas, señaladamente el diamante). En muchos de estos cuerpos la belleza es debida al Arte tanto como á la naturaleza (como en las piedras finas talladas artísticamente), ó á la circunstancia de servir para adorno de los hombres.

Al aparecer la vida en el mundo orgánico, al nacer en él el organismo y la armonía, crecen tambien los grados de la belleza natural. La variedad de órganos y funciones en la

planta, la vida que en ella se muestra, la animacion que su presencia da á la naturaleza inorgánica, revelan un mundo de belleza superior. La planta es bella, no sólo por la armonía que puedan ofrecer sus formas, sino porque es un sér viviente, en el cual se manifiesta, por tanto, un grado de riqueza y variedad de formas y funciones, y una fuerza tan poderosa, que no admite comparacion con la que presentan los séres inorgánicos.

La belleza y gallardía de las formas, la simétrica distribucion de las partes (ramas, hojas, pétalos de la flor), la riqueza de los colores, constituyen otras tantas cualidades estéticas de la planta, cualidades que se manifiestan, sobre todo, en el conjunto de plantas diversas, armónica y concertadamente combinadas (bosques, florestas, jardines). Combínase, además, la belleza vegetal con la inorgánica, constituyendo la belleza de los paisajes.

En las plantas se observa lo que ántes hemos dicho, á saber: que no siempre las superiores en la escala natural lo son tambien en la belleza. El botánico y el artista consideran de muy diverso modo las plantas, y no pocas veces las que admira el primero son menospreciadas por el segundo, y vice-versa.

El reino animal constituye uno de los grados más altos de la belleza natural; pero hay que advertir que en él se unen los elementos espirituales á los físicos, siendo, por tanto, su belleza, no puramente física, sino psico-física ó espiritual y material á la vez. El movimiento libre, la expresion de la fisonomía ó de las actitudes del cuerpo, los hechos voluntarios, y otras circunstancias análogas que influyen no poco en el valor de la belleza de éstos séres, débense á la aparicion del espíritu en ellos, y son en rigor manifestaciones de la belleza espiritual.

Limitándonos á los elementos físicos de la belleza de los animales (y prescindiendo de las excelencias de su organizacion interna, que mientras no se revelen en su forma, no constituyen belleza), hallamos en ellos las mismas excelencias que en la planta, aumentadas con el movimiento libre, y las diversas expresiones que ofrece el animal segun el es-

tado de su ánimo. La elegancia, regularidad y gracia de las formas, los colores que ostentan, la viveza ó majestad de los, movimientos, el vuelo en ciertas especies, la voz en otras son elementos que contribuyen á la belleza de los animales. Tambien ofrecen estos séres bellezas de conjunto, pero más escasas y ménos importantes que en los anteriores. Es de observar asimismo que en los animales no se manifiesta lo sublime; en cambio aparece lo cómico, pero debido á la actividad espiritual del animal.

La observacion anteriormente hecha de que en los séres naturales el grado de belleza no coincide con el de perfeccion, se aplica con especialidad al reino animal. Los órdenes inferiores de éste suelen aventajar en belleza á los superiores. Multitud de zoófitos y equinodermios, la mayoría de los moluscos y gran número de articulados ofrecen formas más elegantes y regulares, colores más brillantes y vivos que muchos animales vertebrados, colocados muy por cima de aquellos en la escala zoológica; y áun dentro de los vertebrados, superan en belleza las aves á la mayor parte de los mamíferos, y entre éstos los que se reputan como más superiores (los monos, por ejemplo), son inferiores en belleza á otros que ocupan en la escala lugar muy bajo.

El hombre, físicamente considerado, constituye el grado superior de la belleza animal, no solo por la proporcion admirable de sus formas, y la variedad, riqueza, agilidad y gracia de sus actitudes y movimientos, sino por la movilidad y expresion de fisonomía, que tan vivamente retrata el estado de su alma.

En la belleza física humana hay que considerar la oposicion de sexos y la variedad de razas. La primera se observa en casi todos los animales; pero en el hombre, la distincion sexual es quizá más profunda que en ninguno de aquellos. Por regla general, el varon aventaja á la mujer en la proporcion y majestad de las formas, distinguiéndose en cambio aquella por la gracia y delicadeza de las suyas. Con respecto á las razas, obsérvase en ellas una escala gradual de belleza, caracterizada principalmente por el color de la piel y del cabello y la regularidad de las facciones, y en la cual se ad-

vierle una ascension creciente desde formas que confinan con las de los animales irracionales (razas negras) hasta el bello tipo de las razas blancas superiores (indo-europeas y semíticas). Dentro de éstas razas hay variedad de sub-razas distintas, y de tipos nacionales, provinciales y áun locales, notablemente diversos bajo el aspecto estético.

La belleza de los objetos espirituales ofrece los mismos caractéres fundamentales que la de los físicos; pero estos caractéres varian por no manifestarse en formas que afecten inmediatamente á los sentidos. De aquí que los términos con que se designan las cualidades y elementos de la belleza física, se hayan de emplear con muy distinto valor al aplicarse á la espiritual, pues ni la forma de ésta es lo mismo que la de aquella, ni tampoco la armonía, el órden, la regularidad, etc., toda vez que términos semejantes sólo pueden aplicarse con un valor metafórico á fenómenos que no se dan en el espacio ni afectan á los sentidos.

Toda belleza espiritual se refiere necesariamente al pensamiento, al sentimiento ó á la voluntad en cuanto se manifiestan en hechos, esto es, en cuanto son actividades del espíritu. Estas facultades, abstractamente consideradas, no son bellas ni feas, y sólo parecen tales cuando están en ejercicio: la belleza del espíritu reside, pues, en su actividad en cuanto se traduce en hechos, ó lo que es igual, se refiere siempre á la vida de los séres dotados de facultades psíquicas.

La fuerza, manifestada en extension é intensidad, es uno de los principales elementos de la belleza espiritual. Por eso son bellos los pensamientos profundos, los sentimientos poderosos y fuertes y la voluntad inquebrantable y firme.

La belleza del espíritu reside, ó en la forma y direccion de la actividad, ó en los productos de ésta. En este último sentido hablamos cuando decimos que son bellas ciertas verdades de la ciencia, ciertos conceptos ó ideas puras de la razon ó del entendimiento, que no son, en suma, sino productos ó actos de éstas facultades, cuya belleza reside no pocas veces en la forma dada por el espíritu á la verdad descubierta (el binomio de Newton, por ejemplo), ó á la idea contemplada (en cuanto se representa en una imágen).

La belleza espiritual comprende dos grados: belleza del *espíritu animal* y belleza del *espíritu humano*. La primera es inferior á la segunda, porque la libertad del espíritu animal es puramente sensible y su inteligencia tambien, careciendo además de razon y de conciencia moral. Esta belleza puede ser intelectual ó sensible, pero moral, porque el animal no tiene moralidad (1).

La belleza del espíritu humano es intelectual, sensible y moral. La inteligencia es bella como actividad en su libre direccion y en la formacion del conocimiento, es decir, en cuanto se manifiesta en profundos pensamientos y elevadas ideas.

La fuerza creadora en la fantasía, el discernimiento agudo y la penetracion en el entendimiento, la clara intuicion en la razon, al traducirse en los hechos que pueden llamarse intelectuales, constituyen los elementos estéticos de la facultad á que nos referimos.

Pero donde mejor se muestra la belleza espiritual es en la vida del sentimiento y de la voluntad, esto es, en las determinaciones de estas facultades. En los afectos del corazon, en el amor, en la bondad, en el valor, en la abnegacion, es donde reside el más alto grado de belleza espiritual y el que más altas inspiraciones ofrece al Arte. No es menor la perfeccion estética de la voluntad cuando realiza el bien por puros y nobles motivos, ó cuando, puesta al servicio de una elevada idea y unida á fervoroso sentimiento, engendra esos actos, no ya bellos, sino sublimes, que se llaman heróicos. Cuando la belleza del sentimiento y la de la voluntad se unen en un sólo hecho, se encuentra realizado el grado más alto de la belleza espiritual. La heróica abnegacion de los mártires, los rasgos sublimes que el amor ofrece en todas las edades, son manifestaciones altísimas de este

---

(1) La belleza del espíritu animal se manifiesta principalmente en sus afectos y pasiones. Así, son bellos el amor de las tórtolas, la fidelidad del perro, los cuidados materiales que prodigan los animales á sus hijuelos, el arrojado valor de algunos de ellos. Pero tambien lo es la inteligencia de que dan muestras en repetidos actos de su vida.

género de belleza que aventaja á las más excelentes que la naturaleza nos presenta.

Como lo psicológico y lo físico están en el hombre íntimamente unidos, en rigor no puede decirse que en este mundo exista la belleza espiritual pura (1), por lo cual la division que hemos hecho tiene algo de abstracta. Cabe, sin embargo, que la belleza corporal y la espiritual estén separadas realmente; pero la belleza espiritual no se manifiesta sin alguna forma sensible y corpórea (2).

Cuando la belleza espiritual y la corporal ó física se unen en un mismo objeto, se origina una belleza compuesta, que es el más alto grado de la belleza humana (*mens sana in corpore sano*).

La belleza espiritual puede ser de conjunto, como la física, naciendo en tal caso de la oposicion ó de la concordancia de caractéres, afectos, ideas y voluntades. Esta oposicion ó concordancia pueden producir un efecto estéticos á la manera que un conjunto de objetos físicos.

La lucha y oposicion entre personajes humanos, realizada en formas bellas, da lugar á un género especial de belleza á que se llama *dramática*. No carecede ella en cierto modo, la misma naturaleza; pero el carácter peculiar de lo dramático es en realidad la lucha entre fuerzas inteligentes y libres, resuelta armónica ó inarmónicamente, en cuyo último caso la belleza dramática produce los efectos de lo sublime y recibe el nombre de trágica. Toda la vida humana, tanto la de los indivíduos como la de las colectividades, ofrece á cada paso este género de belleza, que constituye el encanto y atractivo propios de la Historia.

Por último, considerando reunidos en un solo conjunto todos los aspectos de la realidad (naturaleza material como la espiritual), y reconociendo la cantidad inmensa de

(1) Decimos esto, porque aquí no nos ocupamos de espíritus sobrenaturales, cuya belleza no es conocida por el hombre, y porque el espíritu puro no aparece nunca en el mundo que habitamos.

(2) Tanto es así, que las mismas ideas sólo parecen bellas cuando son representadas sensiblemente en la fantasía ó manifestadas por medios exteriores, como la palabra.

fuerza y de vida, de materia y de inteligencia que en el universo entero se revela en armónica y grandiosa forma, hallaremos una belleza total, que abraza en conjunto todo cuanto existe, y que es la belleza del Universo ó del Cosmos, grado supremo de belleza á que podemos llegar dentro de la experiencia. Las grandes leyes mecánicas, físicas y químicas del mundo material, las del mundo moral ó espiritual, los fenómenos generalísimos que ofrecen, el primero en lo que se llama la vida universal de la materia, el segundo en la historia: tales son los elementos de esta total belleza, que por la dificultad de encerrarse en forma adecuada podria calificarse de sublime, si no fuera porque en su vasta y grandiosa armonía no se advierte el desórden que á lo sublime caracteriza.

Recorrido de ésta suerte á grandes rasgos el ancho campo de la belleza del mundo, queda terminado el estudio objetivo de la belleza, y fáltanos solamente, para completar este trabajo, examinar los efectos de lo bello en el espíritu del hombre, y ocuparnos en el estudio de la belleza debida á la actividad humana, esto es, de la belleza artística, lo cual será objeto de las lecciones siguientes.

LECCION IX.

Efectos que causa la belleza en el espíritu del hombre.—Juicio y sentimiento de lo bello.—Caractéres de la emocion estética.—Idea de lo bello.—La belleza ideal.—Intervencion del entendimiento y la fantasía en su produccion.

Todo objeto bello comtemplado por el hombre (1) afecta primera é inmediamente á su sensibilidad, cualquiera que

(1) No nos ocupamos en esta leccion de los efectos que causa lo sublime, porque habiendo expuesto ya lo que hay de peculiar y característico en ellos, puede aplicarse á lo sublime cuanto aquí decimos de lo bello.

sea el género á que pertenezca (1). Esta impresion sensible, trasmitida al espíritu, produce una emocion ó sentimiento, á que luego sigue un juicio, mediante el cual afirmamos que el objeto es bello. Si queremos analizar las causas de la emocion sentida, esto es, saber qué cualidades especiales hay en el objeto que producen tal emocion, y una vez descubiertas y observadas en varios objetos las reunimos en un concepto ó nocion, habremos formado la idea de lo bello (lo que propiamente se llama belleza), esto es, el concepto ó representacion racional de las cualidades que constituyen lo bello.

Que la sensacion física y emocion preceden al juicio en la percepcion y apreciacion de lo bello es indudable, pues no decimos que el objeto es bello sino porque nos ha causado la emocion que llamamos estética. Pero por razon del hábito, la emocion ó sentimiento y el juicio casi se confunden en un momento indivisible, y el acto de sentir lo bello y de calificarlo parecen simultáneos, aunque en realidad sean sucesivos. Sensacion, emocion ó sentimiento, juicio; tales son, en su órden de manifestacion, los elementos que constituyen la impresion estética.

La sensacion y el sentimiento de lo bello no pueden confundirse, por más que coincidan en repetidas ocasiones. Sin entrar aquí en consideraciones metafísicas y biológicas acerca de la naturaleza y relacion de lo físico y lo psicológico, y sin desconocer tampoco la íntima y constante relacion que entre ambos existe, podemos afirmar, sin embargo, que la emocion estética, aunque motivada ú ocasionada siempre por la sensacion, ni se confunde con ésta, ni por ella es causada en muchos casos. En las bellezas del órden espiritual, esto es innegable; una bella accion, un pensamiento bello, ningun placer causan en el ojo que contempla la primera, ni en el oido que escucha la emision del segun-

(1) Con efecto; los mismos objetos espirituales sólo producen emocion estética en cuanto se revisten de formas sensibles, esto es, se traducen en hechos; y en cuanto á la belleza que pueda contemplarse dentro de nosotros mismos, no se considera incluida en la belleza objetiva y exterior, ni tampoco es percibida sino en cuanto se produce sensiblemente, esto es, en cuanto afecta á nuestro sentido íntimo.

do. El ojo y el oido son en ambos casos ocasion y condicion necesarias para que la emocion estética se produzca, pero no la causan. Ninguna relacion de conveniencia ó agrado puede hallar la fisiología entre estos sentidos y aquellos objetos.

Aun en los mismos objetos físicos, esta distincion es evidente. La impresion agradable que la música causa en el sentido del oido, jamás se confunde con la emocion que produce en el ánimo, por más que ésta, en general, no se produzca si el oido no encuentra agrado en los sonidos que lo hieren. La vibracion sonora determina en este caso una impresion grata en el sentido; pero esta impresion no es más que la ocasion para que se produzca el sentimiento estético.

De igual manera los colores producen una impresion agradable en el sentido de la vista, pero que no se confunde con la emocion estética causada por el objeto en que se hallan (1).

La emocion estética no es, pues, el agrado sensual, ni es causada, sino motivada, por los sentidos. Cuando el objeto bello es percibido por estos, el espíritu goza y se recrea con la contemplacion de perfecciones y excelencias del objeto que los sentidos perciben, pero no siempre estiman, y que en realidad residen, no en las simples impresiones sensibles, sino en la combinacion que de éstas hacemos para formar la representacion ó imágen del objeto.

Así, cuando oimos una pieza de música, no son las vibraciones sonoras las que inmediatamente causan la emocion estética, sino el ritmo y armonía que en ellas percibimos,

---

(1) La experiencia ofrece pruebas repetidas de lo que aquí decimos. En primer lugar, los sentidos gozan en la contemplacion de objetos que no producen la emocion estética; así, los ojos gozan con la luz y los colores, sin que aquella ni estos causen emocion estética. En segundo, muchas veces un mismo objeto despierta en nosotros dicha emocion y al mismo tiempo desagrada á los sentidos. Por ejemplo, nuestro espíritu puede gozar oyendo una hermosa pieza de música, ejecutada con un instrumento desafinado que destroce nuestro tímpano; en cambio el oido puede deleitarse escuchando acordes que nada digan al alma.

los sentimientos que expresan, etc., todo lo cual es obra de la actividad de nuestro espíritu aplicada á la interpretacion y apreciacion de las vibraciones. Y si contemplamos un objeto que perciben nuestros ojos (por ejemplo, una flor), donde la belleza aparece, no es en el conjunto de impresiones sensibles que los nervios ópticos nos trasmiten, sino en la imágen que formamos, componiendo, asociando y combinando estas impresiones. El placer que experimentan los ojos al ver un objeto, se reduce al grado de intensidad y claridad de la vibracion luminosa, ó á la calidad y combinacion de colores; como el placer del oido se debe al número, intensidad, etc., de las vibraciones; pero tales placeres son muy distintos de los que en el alma despiertan los objetos vistos ó los sonidos escuchados.

La imágen interna (ideal) del objeto, producida mediante la impresion causada por este en los sentidos, es, por tanto, la verdadera é inmediata causa de la emocion estética que segun esto tiene más de subjetiva y espiritual que de sensual y objetiva. Pero esta imágen varia segun el género de impresiones producidas por el objeto, lo cual nos asegura de que hay en la belleza un elemento real y objetivo, existente fuera de nosotros, por más que no podamos determinar con entera precision hasta dónde llegan en la emocion estética la accion de los elementos reales del objeto y la de nuestras propias facultades.

La emocion estética afecta juntamente á la inteligencia y á la sensibilidad, siendo, por regla general, la armonía del objeto la cualidad que más impresiona á la primera, y su vida y expresion las que causan placer á la segunda. La emocion intelectual y la sensible ó afectiva se producen simultáneamente y predominan segun la naturaleza del objeto. Así, las bellezas del órden intelectual, aquellas en que se revelan idea y pensamiento, afectan más á la inteligencia que las bellezas físicas, que principalmente impresionan á la sensibilidad.

La emocion estética, como todas las emociones, es indescriptible, y fuera vano empeño tratar de decir en qué consiste. Sólo cabe indicar que se compone de una mezcla de

admiracion y de amor que nada tiene de impura ni de interesada.

No es el apetito de la posesion que suele caracterizar á otras emociones, ni se funda tampoco en nada interesado. Este desinterés, esta pureza, constituyen, como en otro lugar hemos dicho (Leoncio IV), su carácter predominante, y la distinguen de las emociones producidas por lo agradable, lo bueno y lo útil; pues ni se funda en una satisfaccion sensual, como la producida por lo primero, ni en la consideracion de conformidad con un fin, que nos interesa personalmente, como las engendradas por lo útil y lo bueno (1).

Por eso es desinteresada, pues los objetos buenos, útiles ó agradables son apreciados por la satisfacion que reportan, por el servicio que pueden prestar, y el objeto bello lo es sin tales motivos y la emocion que produce no va necesariamente acompañada de deseo (2).

Como hemos dicho al formar el concepto de la belleza, la emocion estética se distingue tambien por no requerir ningun concepto prévio. El objeto bello nos impresiona sin necesidad de saber si conforma con tal fin ó tal ley, como lo bueno, ó si satisface una necesidad ó un placer, como lo útil ó lo agradable. Por eso la emocion estética no es consecuencia de un juicio, sino que se produce inmediatamente que el objeto es percibido.

Como ántes hemos dicho, á la emocion estética sigue el juicio estético, por el cual afirmamos, fundándonos en ella, que es bello el objeto contemplado. Este juicio es subjetivo, por tanto, y como fundado en una emocion puede doblegar-

---

(1) Pudiera objetarse á esto que la emocion producida por lo bueno moral no es interesada á la manera que la causada por lo útil. Es cierto; pero no por eso deja de ser interesada, en el mero hecho de que, como dice Kant, el bien es el objeto de la voluntad, y querer una cosa y hallar una satisfaccion en la existencia de esta cosa, es decir, interesarse por ella, es todo uno.

(2) Cierto es que un objeto bello puede ser deseado; pero este deseo, ó se debe á alguna utilidad que de él nos prometemos, y en tal caso no forma parte de la emocion estética, ó es hijo, no de un móvil egoista y utilitario, sino del exceso de amor que sentimos por el objeto bello.

se á multitud de circunstancias personales y fortuitas. Por eso varía, segun la condicion, cultura, estado, etc., de los individuos, no obstante existir en todos la idea de lo bello.

La idea de lo bello, fundamento del juicio objetivo de lo bello, supone ya un proceso intelectual distinto de la emocion estética, y es debida á un análisis experimental.

Una tendencia ingénita á buscar las causas de todas sus emociones lleva al hombre á indagar qué cualidades de los objetos son las que producen la emocion estética, para lo cual no tiene otro medio que comparar los objetos que llama bellos, porque causan esta emocion, con los que no la causan, y ver qué cualidades poseen los primeros y faltan en los segundos. Hecho esto y reunidas estas cualidades por medio de la abstraccion y la generalizacion, se obtiene una nocion comun ó idea representativa de una cualidad general de los objetos, á que se llama *belleza*.

Esta idea ó nocion de lo bello sirve despues de tipo y criterio para juzgar el grado de la belleza de los objetos.

Dueño el hombre de la idea de lo bello y contemplándola en sí misma como idea pura y con abstraccion de los objetos en que le ve realizada, le es fácil concebir una belleza perfecta, un tipo ideal de lo bello, con arreglo al cual aprecia las bellezas reales. Para esto no necesita hacer otra cosa que separar mentalmente las cualidades bellas de los límites é imperfecciones que las acompañan, y reuniéndolas en una nocion comun, formar el tipo ideal de la belleza de cada órden de objetos, el cual, tal como es concebido, no se halla en la realidad, esto es, no se descubre en ningun objeto particular; pero los caractéres que lo constituyen existen distribuidos en todos los objetos. Este género de belleza, á que se llama *belleza ideal*, tiene, pues, una existencia meramente subjetiva, y puede definirse, diciendo con Arteaga, que es el arquetipo ó modelo mental de perfeccion que resulta en el espíritu del hombre despues de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos.

La belleza ideal no es sólo un concepto abstracto que se refiere á la belleza considerada en general, sino que se aplica á todos los géneros de la realidad.

Así, hay un tipo ideal de belleza humana, de belleza de cada reino natural, de cada especie, etc., y este tipo es el modelo á que el hombre trata de ajustarse cuando intenta, como despues veremos, producir nuevas bellezas.

La concepcion de la belleza ideal no es obra exclusiva del entendimiento, sino tambien de la fantasía. El procedimiento intelectual ántes expuesto, por medio del cual formamos la nocion de la belleza ideal, llega á ser rapidísimo, tanto por efecto del hábito, como por el auxilio que le prestan la intuicion ó percepcion sensible y la accion de la fantasía. Pero este procedimiento sólo alcanzaria á formar una nocion abstracta de la belleza perfecta, que no tendria valor práctico, si la imaginacion ó fantasía no se encargara de encarnar en formas ó imágenes sensibles los tipos concebidos.

Con efecto; formado por el entendimiento el tipo abstracto de belleza perfecta, á que ántes nos hemos referido, la fantasía, por medio de su poder creador, lo encarna en una imágen ó figura sensible, que, conformando en lo esencial con el objeto real á que corresponde, carece de las imperfecciones de éste, en cuanto es posible. Por ejemplo: reunidas por el entendimiento en una nocion comun todas las cualidades que constituyen la belleza de un caballo, la fantasía se representa la imágen de un animal de esta especie, que las reune todas, careciendo de las imperfecciones que se advierten en los caballos que conocemos en la realidad, y esta imágen de un caballo perfecto, encarnacion ó forma sensible del tipo ideal concebido por el entendimiento, se convierte en modelo de belleza de este género de animales, y sirve de norma y criterio para apreciar la belleza de los caballos que realmente existen.

La belleza ideal es, pues, un producto del entendimiento y de la fantasía. Es un arquetipo de perfecta belleza representado en formas sensibles interiores, que sirve de criterio para juzgar las bellezas reales, y de modelo para producir la belleza artística, como veremos despues.

LECCION X.

Produccion de la belleza por el hombre.—La imaginacion ó fantasía como facultad creadora de lo bello.—Límites de esta creacion.—Produccion exterior en forma sensible de la belleza subjetiva ó ideal.—Elementos que en ella intervienen.—Su resultado: la belleza artística.

Como hemos visto en la leccion anterior, el hombre, sirviéndose del entendimiento y la fantasía, puede concebir y representarse bellezas que fuera de él no tienen existencia real, imaginando los tipos perfectos de lo bello, que reciben el nombre de belleza ideal. Pero no se limita á esto la actividad creadora del espíritu humano, pues además de concebir estos tipos perfectos, reproduce fielmente en interiores representaciones subjetivas (imágenes) todos los objetos bellos que en la realidad contempla, y tambien produce y crea libremente objetos idénticos ó análogos á éstos, pero que no ha visto ni existen, ú objetos que, semejándose en lo esencial á los reales, se distinguen de ellos en multitud de circunstancias, y son, por lo tanto, arbitrarias y caprichosas concepciones de la mente.

La facultad del espíritu, encargada de esta funcion, á la vez reproductora y creadora, es la *imaginacion* ó *fantasía*, y su estudio tiene extraordinaria importancia en la Estética, como quiera que contribuye poderosamente, no sólo á la produccion de la belleza ideal, sino á la de la belleza artística.

La fantasía posee, en efecto, la maravillosa propiedad de formar imágenes de los objetos reales, con tales caractéres de verdad, que sus creaciones se confunden con las de la naturaleza. En el mundo interior y subjetivo que la fantasía crea, se producen las imágenes sensibles, segun las formas generales con que los objetos son producidos en la naturaleza: *espacio*, *tiempo* y *movimiento*. Pero es de advertir que en la fantasía se dan un espacio, tiempo y movimiento propios que no están en continuidad ni en relacion íntima con

el espacio, tiempo y movimiento naturales, si bien se someten á las mismas fundamentales leyes. Así nos representamos en la fantasía modos y formas de espacio, tiempo y movimiento que en la naturaleza no se hayan determinadamente, pero que están sometidos á las leyes generales de estas formas naturales. Muéstrase en esto que, aunque en la fantasía se unen y compenetran lo natural y lo espiritual, predomina siempre el elemento espiritual caracterizado por la libertad de sus creaciones y actos, á cuyo carácter de libertad se somete lo sensible representado fantásticamente, si bien no por esto son en absoluto y en lo esencial quebrantadas las leyes naturales.

Nótase, además, que en virtud de esta libertad del espíritu, no pocas veces son producidos los objetos en la fantasía de un modo arbitrario y sin la continuidad con que se dan en la naturaleza, produciéndose partes separadas del todo (bustos, troncos, cabezas sueltas), y partes de objetos diversos unidas entre sí caprichosamente (*mónstruos* y *quimeras*).

Esta misma libertad de la fantasía la permite (como indicamos en la leccion anterior) representar los bellos objetos reales, exentos de las imperfecciones y límites que los acompañan, concibiendo así la belleza ideal; esto es, los tipos perfectos de lo bello, la belleza sin límite ni imperfeccion, no como es, sino como debiera ser.

De aquí se desprende que la fantasía puede ser reproductora ó creadora. Con efecto; limítase en ocasiones á representar fielmente los objetos reales que no están presentes á los sentidos (en lo cual se relaciona íntimamente con la memoria), siendo, en tal caso, simplemente reproductora. Pero otras veces se representa objetos que no han sido percibidos por los sentidos, y, por lo tanto, crea verdaderamente.

Esta creacion fantástica puede ser de varios modos, á saber:

1.° La fantasía puede limitarse á representar un objeto enteramente igual á los que la realidad ofrece, pero que, como tal objeto individual y determinado, no ha sido percibido experimentalmente. Por ejemplo: cuando nos repre-

sentamos un perro, igual á todos los de su especie, pero que no es reproduccion de un perro determinado que hemos conocido.

2.° La fantasía puede representar todo género de combinaciones de objetos reales ó imaginarios, sin que en el primer caso correspondan dichas combinaciones á una realidad efectiva, aunque estén formadas á semejanza de las que se producen en la realidad. Cuando los objetos combinados no son reales, su combinacion se asemeja, sin embargo, á las que la realidad ofrece. Así, imagina la fantasía paisajes, sucesos de la vida humana, representaciones de mundos desconocidos, lugares de la vida de ultratumba, etc.

3.° La fantasía puede representar partes aisladas de los objetos reales que en el mundo no se presentan así (bustos, cabezas sueltas, etc.), combinaciones de objetos que en la realidad no se combinan (centauros, sirenas, dragones, sátiros, etc.), figuras tomadas de la realidad, pero alteradas en sus proporciones ó engalanadas con excelencias ó afeadas con imperfecciones que no poseen, pero que están tomadas de lo real (caricaturas en el primer caso, ángeles, amorcillos, en el segundo, demonios y furias infernales en el tercero).

4.° La fantasía puede representar objetos reales idealizados, ora porque aparezcan despojados de sus imperfecciones, ora por reunir en un sólo objeto excelencias y bellezas que sólo suelen hallarse esparcidas en varios, ora por dar mayor extension y proporciones á las que en realidad tenga, etcétera. Los tipos ideales y perfectos de belleza que conciben el escultor, el pintor, el poeta épico ó dramático y el novelista, son productos de este género de creacion, que es el más importante en el Arte.

5.° Por último, la fantasía puede representar en formas sensibles objetos ideales y abstractos (propiedades del alma, ideas puras, conceptos científicos, etc.), personificándolos en formas y figuras materiales que puedan significarlos por alguna razon de analogía ó semejanza. Ejemplos de esto son las figuras geométricas, los símbolos y alegorías, los geroglíficos, las figuras literarias ó tropos, etc. En tales casos, la fantasía recibe el nombre de *schemática*.

Esta accion reproductora y creadora de la fantasía se extiende á todos los órdenes de la realidad, y ejerce intervencion poderosa en la vida entera; pero, circunscribiéndola aquí á lo que nos interesa, esto es, á la libre reproduccion y creacion de lo bello, hallamos que es autora de un verdadero mundo de belleza que podemos llamar *fantástica, subjetiva* ó *ideal*, y que sólo tiene realidad en nuestro espíritu. En este mundo vemos simplemente reproducida la belleza real, ó idealizada, esto es, libremente modificada y trasformada, pero siempre dentro de ciertos límites. Con efecto; fijándonos en el análisis anterior, podemos observar que la accion de la fantasía se limita á crear combinaciones y modificaciones de formas, que pueden llegar á ser verdaderas formas nuevas; pero que de ahí no pasa, y siempre se somete á las leyes fundamentales de la realidad. En sus más libres y caprichosas producciones, la fantasía no hace más que suprimir ó aumentar ciertas cualidades en los objetos ó combinar partes diversas de los mismos, ó alterar y modificar sus formas. Así produce tipos ideales de lo bello ó de lo feo, por ejemplo, acumulando en un objeto imaginario excelencias ó deformidades; crea mónstruos reuniendo en una imágen partes de séres distintos (por ejemplo, las del caballo y del hombre en el centauro); pero nunca traspasa los límites infranqueables de la realidad, ni hace otra cosa que trabajar sobre los materiales que la experiencia le proporciona.

Pero como quiera que la belleza es pura forma, la fantasía puede verdaderamente crearla, y con efecto la crea. Hay, pues, una belleza creada por el hombre, distinta de la creada por la naturaleza, aunque relacionada con ella. ¿Cabe que esta relacion sea tan íntima que la belleza ideal ó subjetiva llegue á ser real? ¿Puede la actividad humana salir de lo puramente interno y producir en el mundo real belleza objetiva? Hé aquí la cuestion que inmediatamente se nos ofrece, y que nos lleva al exámen de la belleza artística.

Para resolverla conviene tener en cuenta, no sólo la existencia de la facultad creadora que dejamos expuesta, sino un carácter especial de la emocion estética que aún no hemos

indicado y que se relaciona con dos tendencias ingénitas en hombre, que constituyen los fundamentos psicológicos é históricos del Arte bello. Aquel carácter es la fecundidad de la emocion estética; estas tendencias son el espíritu de imitacion y el instinto social.

La emocion estética es fecunda, ó lo que es igual, despierta en el hombre un deseo irresistible de producir bellezas análogas á las que en la realidad contempla, deseo que es la expresion de la influencia de lo bello en la voluntad. Pero este deseo es debido, tanto á la emocion, como á una de las tendencias precitadas: el instinto de la imitacion.

En este instinto, cuyo orígen es de difícil explicacion, y que hallamos en los hombres más incultos, en las razas más primitivas, en la infancia y áun en ciertos animales superiores (1), se encuentra el principal orígen y fundamento de la actividad artística. Ese afan de imitarlo todo, de reproducir cuanto vemos, de crear al modo de la naturaleza, nos lleva irresistiblemente, cuando la emocion estética se ha apoderado de nosotros, á crear nuevas bellezas análogas ó quizá superiores á las que la realidad nos ofrece, á reproducir en formas sensibles la belleza que contemplamos.

Pero no hay que olvidar que, á la vez que contemplamos la belleza real, concebimos la ideal y creamos en nuestro interior mundos de belleza. Y como quiera que el instinto social, antes citado, nos impulsa á exteriorizar todo lo que en nosotros se produce, á comunicar á los demás hombres lo que pensamos y sentimos;—de aquí que por un lado la emocion estética y el instinto de imitacion nos impelen á convertirnos en imitadores de la naturaleza, creando bellezas aná-

(1) La tendencia á la imitacion que se observa en los monos, y que por medio de la educacion adquieren muchos animales, es el primero y más rudimentario grado del instinto que aquí nos ocupa. Con mayor idealidad y libertad lo hallamos en los juegos de la infancia, donde es fácil descubrir el gérmen de la mayoría de las artes; y finalmente, lo encontramos en los pueblos más salvajes desde los tiempos prehistóricos. Los hombres que en época remotísima reproducian en toscas trazas las formas del oso y del rengífero, tal como nos lo relevan los últimos descubrimientos de la Prehistoria, no hacian otra cosa que obedecer al instinto de imitacion, dando así los primeros pasos en el Arte.

logas á las suyas; por otra parte, la fantasía, ofreciéndonos tipos ideales y libres y caprichosas formas de lo bello, nos induce á aventajar con nuestras creaciones á la misma naturaleza; y por otra, el instinto social nos insta á comunicar á los demás hombres los frutos de nuestra actividad creadora, á encarnar en formas exteriores y sensibles nuestras ideas, y á buscar, como premio de nuestros afanes, el aplauso y la estimacion de los que viven con nosotros, y acaso de los que vivirán despues. De suerte que todos estos elementos,—la fecundidad de la emocion estética, la accion creadora de la fantasía, el instinto de la imitacion y el instinto social,—contribuyen á que el hombre trate de encarnar en formas sensibles exteriores la belleza ideal que contempla, ora sea simple reproduccion de la real, ora libre creacion de la fantasía, originándose de aquí la manera especial de actividad que se llama artística, y que aplicada á la produccion de la belleza, engendra el Arte bello, como dejamos dicho en la leccion II, donde, por vía de preliminar, anticipamos algunas consideraciones acerca del Arte.

Pero si todas las causas referidas cooperan á la produccion de la belleza artística, su motivo determinante, su causa ocasional es en realidad la emocion estética. Lo bello engendra lo bello; la contemplacion de la belleza es la que, determinando en el hombre ese estado de sobreexcitacion de sus facultades afectivas que se llama *entusiasmo*, y produciendo luego esa exaltacion de sus facultades creadoras, que se llama *inspiracion*, lo impulsa, primero á concebir nuevas y acabadas bellezas, y despues á producirlas en formas exteriores y sensibles, auxiliada en esto muy eficazmente por el instinto social. Inútil es decir que, además de esto, se requieren en el hombre las cualidades especiales que constituyen al artista, la capacidad que no puede dar por sí sola la contemplacion de lo bello; pero estas cualidades, esta capacidad, no pasarian de simples potencialidades si no las pusiera en ejercicio, si no las despertara á la vida la emocion estética, unida á los demás elementos que dejamos expuestos.

Llegado el hombre á esta grado de exaltacion de su entu-

siasmo y de sus facultades creadoras, resuelto á convertir en belleza real y objetiva la que existe en su mente, fáltale sólo encontrar un material sensible en que pueda encarnar sus concepciones. Este material se lo suministran de consuno la naturaleza y su ingénio; aquella, poniendo á su disposicion materias susceptibles de ser modificadas y trasformadas, de recibir nuevas formas por ministerio de la actividad humana; éste, dándole la destreza suficiente para llevar á cabo esta trasformacion. La mayoría de las sustancias materiales, los sonidos, la voz humana, son otros tantos medios de que el hombre dispone para revestir de formas exteriores la belleza que concibe; dueño de ellos, merced á su destreza, en ellos va traduciendo sus bellas ideas, y de esta suerte, lo que era sólo fugitiva creacion de su mente, lo que, igdorado de los demás hombres, habia de morir con él, adquiere vida y cuerpo, se graba en formas duraderas y visibles, y se trueca de belleza subjetiva en objetiva, de ideal en real. Entónces, al lado de la naturaleza creadora, compitiendo con ella, y á veces aventajándola, aparece el hombre creador á su manera; al lado de las bellezas naturales, aparecen las artísticas, superiores en ocasiones á las primeras en perfeccion é idealidad; el mundo de la idea y el de la realidad se funden en uno, tomando carne la idea abstracta, trocándose en realizacion de lo ideal la materia bruta; y en tal momento se manifiesta, con todos sus esplendores y magnificencias, la más alta y maravillosa creacion del espíritu humano: el Arte bello, la *realizacion de la belleza ideal en forma exterior sensible.*

El Arte bello, por tanto, es el resultado de la aplicacion de nuestra actividad á la produccion exterior de la belleza ideal, y ésta, al encarnarse en la materia, recibe el nombre de *belleza artística*, que es, en suma, *la union de la belleza ideal con la real*, ó mejor, *la realizacion de la belleza ideal.* La belleza artística es, pues, belleza real, pero producida por el hombre, y en tal sentido podemos dividir la belleza real (objetiva) en belleza natural (producida por la naturaleza) y artística (producida por el hombre).

Estos dos géneros de belleza difieren por sus condiciones

como por su orígen, pero en lo esencial sòn análogos. Con efecto; si recordamos la doctrina expuesta acerca de la belleza ideal (de la cual es realizacion la artística), veremos que ésta se somete á las leyes generales de la naturaleza, pero usando de la libertad propia del espíritu, en la forma que hemos expuesto en el debido lugar. Así es que la belleza artística ofrece objetos que en la naturaleza no se hallan, y cuando representa los objetos naturales suele idealizarlos; esto es, engalanarlos con nuevas perfecciones, que no poseen, ó despojarlos de las imperfecciones que tienen. Pero esta obra de idealizacion pierde mucho de su pureza al convertirse en artística la belleza ideal, por razon de los obstáculos que el material en que trabaja ofrece al artista. Por eso la obra ejecutada por éste siempre es inferior á su idea; pero, á pesar de esto, puede exceder en perfeccion á las obras de la naturaleza, la que rara vez ofrece los tipos purísimos de acabada belleza que logra concebir y realizar el Arte, lo cual se comprende fácilmente teniendo en cuenta los procedimientos de que se sirve la fantasía creadora.

LECCION XI.

Naturaleza del Arte bello.—Su objeto y fin.—Lo expresado en el Arte.—Fuentes en que se inspira.—De lo ideal y lo real en el Arte.—De la verdad y del bien en sus relaciones con el Arte.

De la doctrina expuesta en la leccion anterior, se deduce que el Arte bello no es otra cosa que la realizacion de la belleza concebida por el hombre, el lazo de union entre el mundo ideal ó subjetivo y el objetivo ó real; y como quiera que la obra del Arte se cumple trasformando la materia para encarnar en ella las ideas y representaciones fantásticas de la mente, síguese que el Arte toca por un lado (en su parte técnica ó mecánica) á la naturaleza física, y por otro (en su parte conceptiva é imaginativa) al espíritu, constituyendo á la manera de una segunda realidad (material y espiritual á la vez) creada por el hombre.

El inmediato objeto del Arte (1) es la realizacion de la belleza ideal (esto es, concebida por el hombre) en forma sensible; pero como al representar en formas sensibles la belleza que el artista concibe, lo que hace en realidad es expresar ideas de éste, su objeto es tambien expresar ideas (2) al realizar belleza. Debe entenderse, sin embargo, que la expresion de ideas ha de subordinarse siempre á la realizacion de lo bello, pues aquellas tienen otros medios de manifestacion que no son artísticos, y sólo pueden ser materia del Arte en cuanto revestidas de formas bellas, se convierten en ejemplares de belleza ideal.

El fin del Arte es, ante todo y sobre todo, causar en el espíritu del que contempla sus producciones la emocion estética. Y como quiera que esta pura, desinteresada y noble emocion despierta en el ánimo elevadas ideas, honestos y dignos afectos y valiosos impulsos, el fin último del Arte es la educacion del espíritu humano, principalmente en su parte afectiva. Proporcionar objetos dignos y elevados al amor, á la admiracion y al entusiasmo; despertar en el alma el culto de lo ideal y de lo perfecto, tales son los altos fines que el Arte puede proponerse, y en tal sentido, merece ser considerado como institucion verdaderamente educadora, en la ámplia acepcion de la palabra.

Además, en aquellas artes que, por la especial naturaleza de su medio de expresion, pueden manifestar ideas concretas, el Arte puede proponerse fines que trascienden de lo puramente estético, pero que á ello deben subordinarse. En casos tales, el Arte puede revestir de bellas formas las enseñanzas de la Ciencia, de la Religion y de la Moral, y convertirse en auxiliar poderoso de estas esferas de la vida; pero considerando siempre estos fines como secundarios, subordinándolos á su fin primero, que es la realizacion de la belleza, no abdicando de su propia y característica finalidad ni

---

(1) Entiéndase que siempre que hablemos aquí del Arte, nos referimos al Arte bello.

(2) Y sentimientos tambien; pero estos se conciben como ideas ó representaciones por el artista.

de su libre independencia, como pretenden los que, á nombre del llamado *Arte docente*, niegan todo valor á las obras artísticas que no encierran un pensamiento trascendental de cualquier género que sea.

La obra de arte, con efecto, cumple su fin con realizar lo bello, por más que ninguna trascendencia social y ningun pensamiento científico entrañe; y, por el contrario, por grande que sea la profundidad de su idea, ningun valor tendrá si no consigue producir la emocion estética. Pero no se niega por esto que, en las artes capaces de manifestar una idea concreta, cuando la bella forma encierre un profundo y verdadero pensamiento, la obra ganará en perfeccion y en importancia, por más que no necesite de tales excelencias para ser acabada produccion artística.

El error de los partidarios del Arte docente consiste en no distinguir en la obra artística la idea expresada y la bella forma que la reviste. Aunque no indiferente, bajo el punto de vista artístico, la idea, pensamiento ó asunto de la composicion, no es el elemento propiamente constituitivo del Arte, el cual no es más que una forma. Cierto que hay ideas de suyo bellas, que por sí solas son un elemento artístico; pero hay otras que, sin poseer belleza, pueden convertirse en objeto del Arte cuando se revisten de bellas formas. Como ántes hemos dicho, la creacion de la belleza por el hombre se limita á la forma, y á ésta ha de limitarse, por tanto, la creacion artística, que en suma no es otra cosa que una aplicacion especial de nuestra actividad creadora. El Arte crea únicamente formas; y cuando expresa ideas, no tanto son su objeto estas como las bellas formas en que las encarna la fantasía. Una idea puede ser objeto de la Ciencia, del Arte, de la Religion, etc., y sólo adquiere cualidad artística cuando toma las formas propias del Arte. Por esta razon, una idea de escasa importancia puede ser de gran valor bajo el punto de vista artístico, por razon de la forma que reviste; y, por el contrario, una idea trascendental, revelada en formas poco estéticas, ninguna importancia artística puede tener.

Conviene advertir, además, que si bien el Arte expresa necesariamente ideas, la importancia y el carácter de esta ex-

presion varían mucho segun las diferentes artes y los vários asuntos que éstas se proponen. Con efecto; aunque siempre lo expresado en el Arte es la belleza concebida, ideada y representada por el artista (esto es, la representacion ideal, la idea de la belleza), en ocasiones el artista no se propone manifestar sus pensamientos, sino sólo reproducir libremente los objelos reales, y en otras se propone ante todo manifestar pensamientos, ideas, sentimientos, propósitos, ora directamente, ora personificándolos en figuras, sucesos, etc. Claro está que la trascendencia de la obra ha de variar mucho segun estos propósitos, y segun el mismo carácter de las artes, pues hay muchas que difícilmente expresan ningun pensamiento concreto.

Hay, sin embargo, algunas manifestaciones ó géneros del Arte, en que la propia y sustantiva finalidad de éste desaparece ó queda relegada á segundo término. Pero estos géneros, más que verdaderas artes bellas, son formas bellas de artes útiles ó formas estéticas, medios artísticos de expresion, de fines é instituciones ajenas al Arte. Tal sucede, por ejemplo, con la Didáctica, donde el Arte literario se reduce á bella vestidura del pensamiento científico. En tales casos, sólo en el medio de expresion reside la belleza; no hay verdadera creacion artística, esto es, creacion de formas bellas de los objetos, ni finalidad estética en el estricto sentido de la palabra. Por esta razon, la Didáctica se admite entre los géneros artísticos casi por mera condescendencia, pues en realidad no es un Arte verdadero, sino una bella forma exterior del pensamiento; y el Arte, aunque pura forma, no es sólo forma exterior, sino interno-externa, ideal y sensible á la vez.

Si nos preguntamos ahora qué es lo expresado y realizado en el Arte, cuáles son las fuentes en que se inspira, debemos contestar (teniendo en cuenta lo dicho en la leccion anterior) que el Arte expresa todo cuanto existe en el espíritu del hombre; realiza toda la belleza que éste concibe,—ora la cree libremente, ora no haga más que reproducir la que percibe por medio de los sentidos,—y se inspira á la vez en la belleza real y en la ideal ó subjetiva.

Que todo cuanto puede hallarse en el espíritu del hombre,—sea pensamiento, sentimiento ó volicion, sea representacion de la realidad exterior,—puede ser expresado por el Arte (con mayor ó menor extension, segun la naturaleza de las artes particulares), es cosa que no ofrece duda. El Arte abraza toda la realidad de nuestro espíritu, y á la vez toda la realidad exterior, en cuanto en éste es representada; y más extenso que la misma Ciencia, puede buscar asuntos en lo conocido como en lo ignorado, en la verdad como en la ficcion, en lo real como en lo ideal.

Pero si en esto se hallan conformes cuantos del Arte se ocupan, si admiten tambien que lo mismo puede éste manifestar la belleza real y objetiva que la puramente ideal, no lo están de igual modo en que el Arte pueda inspirarse legítimamente en lo que no es real y objetivo. De aquí la cuestion acerca de lo ideal y lo real en el Arte, que lleva consigo otra no ménos importante, cual es la de determinar las relaciones que existen ó deben existir entre lo bello y lo verdadero.

Hay quien sostiene que el Arte debe limitarse á reproducir fielmente la belleza real, que no es más que la imitacion de la naturaleza, y que será tanto más perfecto cuanto más se amolde á la realidad. Esta doctrina, llamada *realista*, es la exageracion de un principio verdadero, entraña exigencias imposibles de satisfacer, y no es aplicable á la mayoría de las artes.

Por de pronto, la naturaleza especial de los medios materiales de que el Arte dispone, le impide reproducir con perfecta fidelidad la belleza real. Aun en las artes que mejor pueden llamarse imitativas, hay siempre un elemento ficticio indispensable. Por más que hagan el escultor ó al pintor, jamás conseguirán imitar con escrupulosa fidelidad la naturaleza; otró tanto acontece al poeta, y no hay que decir lo que al músico sucede. Es más; por lo general, el exceso de perfeccion en la copia del natural daña al valor estético de la obra de arte; un cuadro lamido agrada ménos que un lienzo tocado con franqueza y valentia; una figura de cera siempre repugna; una composicion musical, nimiamente imita-

tiva, rara vez produce buen efecto; y una reproduccion descarnada de la vida real en el teatro, parece no pocas veces desprovista de carácter estético.

¿Ni cómo puede negarse que la ficcion artística es, en repetidas ocasiones, más bella que la realidad? Si el escultor se limitára á copiar el tosco y vulgar modelo que tiene delante, ¿hubiera producido el arte de la escultura tantas maravillas? El pintor que quiera hacer la figura de un dios ó de un héroe, ¿habrá de verse obligado á retratar á un gañan, por no serle posible copiar otro modelo? Si tal doctrina prevaleciera en toda su exageracion, ¿á qué responderia la Música, que nada real ni concreto significa; para qué se habia de emplear en el teatro el lenguaje métrico, por nadie usado en la realidad; ni cómo habian de ser legítimas tantas y tan bellas creaciones, puramente ficticias, con qué la fantasía ha enriquecido los dominios del Arte?

Esta doctrina limita arbitrariamente la esfera del Arte. Existiendo, como existe, en nosotros la facultad de concevir y crear nuevas bellezas,—ora perfeccionando las que la realidad nos ofrece, ora combinando caprichosamente las formas de lo real,—si esta facultad engendra bellezas verdaderas, iguales, cuando no superiores á las objetivas, y si el Arte es la realizacion de la belleza, ¿con qué derecho se excluyen estas ficciones ideales, siendo bellas, del terreno artístico? Ciertámente que si el propósito del artista es representar objetos reales, obligado está á producirlos semejantes á lo que son en la realidad, sopena de no realizar lo que se propone; ciertamente que la fuerza de la imaginacion no es tanta que sea posible representar con fidelidad objetos reales no vistos, que para pintar árboles, celajes y montañas, hay que ver estos objetos y representarlos como son, y no pintar árboles de hojas azules y montañas de bermellon; pero cuando el artista no intenta reproducir lo real, sino lo fantástico, cuando quiere pintar, en vez de hombres ó animales, dioses y demonios, sílfides y mónstruos, lícito ha de serle moverse con libertad y crear formas y figuras caprichosas, miéntras no infrinja gravemente las leyes de la realidad ó de la belleza.

Claro está que el error contrario á la doctrina realista, el *idealismo*, que no reconoce ley alguna, que todo lo fia á la fuerza de la inspiracion, que cree que idealizar la naturaleza es falsearla, que pone límites arbitrarios á la actividad artística, negando el derecho de ser representado en el Arte á todo lo que no sea perfecto, es tan digno de condenacion como el realismo que hoy se pregona; pero entre ambos extremos hay un medio razonable, que procuraremos exponer.

Hay que advertir, ante todo, que hay artes y géneros artísticos de suyo idealistas ó realistas. Así la Arquitectura, la Música, y áun el Baile, que no representan ninguna realidad concreta, son necesariamente idealistas; siéndolo de igual manera la Escultura, la Pintura y la Poesía cuando representan objetos que no son conocidos por la experiencia. En cambio, la Escultura humana, la Pintura histórica, de costumbres, de retratos, de paisaje, etc., la Poesía lírica, la épico-histórica, la dramática, la Novela, son realistas por naturaleza, como quiera que sus asuntos se toman de la realidad. Las doctrinas extremas á que nos hemos referido no pueden aplicarse, por lo tanto, á todas las artes.

Así es que, tratándose de artes que no expresan directamente una realidad concreta, ó de géneros ú obras cuyo asunto está fuera de la realidad observable, la doctrina realista cae por su base, y el artista está autorizado á fantasear libremente sus creaciones, á condicion de no traspasar de un modo exagerado los límites de la realidad, á los que, despues de todo, está sujeto, quiera ó no quiera.

Pero cuando se trata de representar objetos reales, el artista debe inspirarse en la realidad objetiva, sin perder de vista que es libre creador de belleza, y que, al reproducir la naturaleza, no la copia servilmente, sino que la reproduce con libertad é idealizándola, porque el Arte es á la vez realizacion de lo ideal é idealizacion de lo real.

Por más que haga el artista al reproducir la naturaleza, la reproduce segun la concibe en su imaginacion, y en esta concepcion hay siempre un elemento ideal inexcusable. Un

paisaje, reproducido por varios fotógrafos, siempre es el mismo; pero copiado por varios artistas, difiere notablemente en cada cuadro; porque cada artista lo interpreta á su manera, sin dejar de reproducirlo tal como es en lo esencial. Un mismo afecto humano varia en su manifestacion de poeta á poeta, por iguales causas. Tal paisajista da invariablemente un tinte sombrío á todos sus países; tal otro, un aspecto alegre y risueño; tal poeta entiende el amor de un modo platónico y purísimo; tal otro, de una manera sensual. El modelo copiado en estos casos es siempre el mismo, y todas estas copias son en lo esencial exactas; pero al pasar por la mente del artista, el objeto ha tomado necesariamente el matiz propio del espíritu que lo refleja. Si así no fuera, ¿cómo se hablaria de estilos y maneras en el Arte?

Pero aparte de que en toda obra artística existe por necesidad (como producto que es de la libertad del espíritu) este elemento ideal y subjetivo, es cierto tambien que el Arte supone siempre una idealizacion de lo real que le impone su misma naturaleza. El Arte es realizacion de lo bello, y excluye, por tanto, toda fealdad; la naturaleza nos ofrece en confusa mezcla lo bello y lo feo; el Arte, pues, si ha de cumplir su mision, debe llevar á cabo un trabajo de seleccion en la naturaleza, buscando lo bello y relegando lo feo á la condicion de accidente secundario ó de elemento de contraste que sirva para dar mayor relieve á la belleza.

Es más; la natural tendencia del hombre á realizar lo más acabado y perfecto, y su facultad de concebir la belleza ideal, lo llevan á representar en sus obras lo bello idealizado, esto es, despojado de sus imperfecciones, aumentado en excelencias, concebido libremente con arreglo al tipo ideal de belleza que el entendimiento y la fantasía forman. Por eso, al producir su obra, el artista crea ejemplares de belleza perfecta (en lo posible) ó reproduce los objetos reales, atenuando y oscureciendo sus defectos ó suprimiéndolos por completo.

Para esto, el artista escoge sus asuntos, prefiriendo los que de suyo posean belleza á los que carezcan de ella; crea sus figuras, tomando en la naturaleza las perfecciones que

los objetos individuales le ofrecen, y reuniéndolas en un tipo real é ideal á la vez: real, en cuanto es igual á los objetos reales en sus formas; ideal, en cuanto reune perfecciones en ellos esparcidas y carece de los defectos que los afean. No se limita, por tanto, el artista á copiar el modelo, sino que éste le sirve para indicarle la pauta á que ha de someterse en la reproduccion de lo real, y dentro de la cual es libre para concebir nuevas bellezas que el modelo acaso no posee. Así, el pintor ó el escultor se sirven del modelo para copiar lo que sin observacion sensible no se comprende ni ejecuta con perfeccion, por ejemplo: las proporciones del cuerpo, el color de las carnes, los juegos de luz y sombras, etc.; pero este modelo es idealizado por el artista, que le da la noble expresion que no tiene, y suprime ó corrige los defectos que en él nota.

Hay, pues, en el Arte un procedimiento de idealizacion que se manifiesta:

1.° En la eleccion del asunto que el artista quiere tratar y del modelo que le sirve de pauta, pues hay asuntos que poseen por sí belleza, otros que sin poseerla pueden adquirirla al revestirse de forma artística, y otros que por naturaleza son repulsivos al Arte, y de los cuales debe huir el artista, aconteciendo lo mismo con los modelos.

2.° En el aspecto ó punto de vista bajo el cual se consideran el asunto y el modelo, en los cuales se debe buscar el rasgo característico, el momento apropiado, el especial aspecto que han de aprovecharse para la obra de arte.

Así, el paisajista busca cuidadosamente el sitio desde el cual ofrece el país aspecto más bello, la hora ó la estacion más apropiadas para reproducirlo ,etc., en suma, lo que pudiera llamarse el *momento estético* del objeto.

3.° En las modificaciones que impone el artista á los objetos al representarlos en formas sensibles, ora suprimiendo sus defectos, ora añadiéndoles perfecciones, ora combinándolos de maneras diversas, debiendo tenerse en cuenta que cuando el artista aspira á representar objetos reales, este trabajo de idealizacion no ha de traspasar los límites de lo real, esto es, no ha de producir objetos que no existan ni

puedan existir siquiera en la naturaleza, ó lo que es igual, sean verosímiles ó posibles.

El artista, pues, debe inspirarse en la naturaleza y someter sus concepciones á las leyes de ésta, guardando constante respeto, si no á la verdad, cuando ménos á la verosimilitud (1), estudiando los modelos vivos y no fiándose por completo de la imaginacion. Pero al mismo tiempo, no ha de copiar servilmente la naturaleza, sino que ha de concebirla y representarla con libre idealidad, interpretándola más que copiándola, creando ejemplares de perfecta belleza, eligiendo en la realidad los objetos, rasgos y momentos más bellos, dejando en la sombra ó usando sólo como contraste lo feo, prefiriendo lo expresivo y lo característico á lo indiferente; en suma, idealizando lo real sin desconocerlo ó negarlo arbitrariamente, sin perder de vista que lo real y lo ideal son fundamentalmente lo mismo, pues lo ideal no es otra cosa que lo real perfeccionado por la operacion abstracta del entendimiento y la representacion sensible de la fantasía.

Fácil es ahora determinar las relaciones que deben existir entre el Arte y la verdad. Despues de lo dicho resulta evidente que la verdad, en su estricto sentido, no es exigible al Arte; es más, que no habria Arte posible con tal exigencia.

Multitud de obras artísticas descansan en una ficcion, esto es, en la representacion de objetos determinados que no existen. Tal sucede, por ejemplo, en las obras dramáticas. Si lo bello y lo verdadero fueran lo mismo, si el Arte no pudiera representar lo que no existe concretamente, el Arte seria imposible.

Como quiera que lo bello ideal existe sin ser verdadero (pues el tipo ideal no corresponde á un objeto determinado existente), el Arte requiere cierta libertad en este punto, es decir, ha de poder representar objetos que no tienen co-

(1) Aun al crear formas que no se dan en la realidad, el Arte se somete á esta. Así, al representar un centauro, representa fielmente las formas del hombre y del caballo.

rrespondencia en la realidad. Pero estos objetos ficticios han de someterse á las leyes de lo real, han de ser posibles, y en esta posibilidad descansa la única verdad exigible al Arte, la *verosimilitud*, que consiste en que los objetos representados artísticamente, si en efecto no existen, puedan existir, sean posibles, quepan en la naturaleza. Bajo estas condiciones la ficcion artística puede ofrecer verdad, la verdad artística, que no es igual á lo que generalmente se llama verdad (1).

Otra cuestion que ocurre al tratar de lo que el Arte expresa es la de saber si el Arte puede ponerse en contradiccion con el bien moral, y si el mal puede ser objeto artístico. Sin negar la distincion esencial que existe entre lo bueno y lo bello, fuerza es reconocer que el mal supone un desórden y perturbacion, y, por tanto, no es bello ni puede ser fuente de inspiracion del Arte (2). Además, siendo el fin de

---

(1) La ficcion artística puede ser de tres maneras. O los objetos representados por el Arte no existen ni pueden existir (mónstruos, quimeras, etc.), en cuyo caso la verdad que tengan se ha de reducir á la de las partes que los compongan y á la sujecion de sus formas á las leyes generales de lo real; ó no existen en la forma concreta en que son representados, esto es, no son reproduccion de un objeto verdadero, pero corresponden á realidades (como acontece con los personajes dramáticos, que reproducen tipos reales, pero que como tales determinados indivíduos no existen), en cuyo caso lo exigible es que sean verosímiles (posibles); ó son tipos ideales que aventajan á los reales en excelencias, pero que son verosímiles tambien por cuanto ninguna de sus perfecciones es imposible dentro de lo real, aunque acaso en la realidad no se hallen reunidas en un objeto como el artista las concibe y representa. Así, el Apolo de Belvedere y el protagonista de *La vida es sueño* tienen verdad artística, porque los rasgos físicos y psíquicos que respectivamente constituyen el carácter y belleza de ambos, están tomados de lo real y en ellos caben, por más que no haya existido ningun indivíduo del cual sean reproduccion exacta. La verdad artística se exige principalmente cuando el Arte aspira á representar objetos reales, pero no ha de confundirse con la imitacion servil de la naturaleza, pues en el Arte la verdad siempre tiene algo de ideal.

(2) Podrá objetarse á esto que el Arte ofrece á cada paso representaciones del mal que tienen gran valor estético; pero en casos tales no es el mal en sí mismo lo que es bello, sino las cualidades buenas que lo acompañan. Así, el *Satanás* de Milton, el *Mefistófeles* de Göthe, el *Don Juan Tenorio* de Tirso y de Zorrilla, no producen emocion estética por sus cualidades perversas, sino por las cualidades buenas que les acompañan, como la arrogancia y valentía del primero, el ingenio de segundo y el caballeresco arrojo del tercero. En cambio, cuando el mal

éste perfeccionar la educacion del espíritu, faltaría á él si se propusiera la idealizacion y embellecimiento del mal, sobre todo, del mal moral. Esto no quiere decir que el mal no pueda ser representado en el Arte, principalmente en las obras que tienen por asunto la vida humana; pero al representarlo, no ha de aparecer embellecido y realzado, ni constituir un elemento estético, sino que ha de servir de contraste que ponga de relieve la belleza y excelencia del bien. Mas no ha de exigirse al Arte (como algunos pretenden) que tenga siempre un fin moral, lo cual fuera incurrir en el error de los defensores del Arte docente; basta con que no se proponga un fin inmoral, pues el Arte no está obligado á otra cosa que á realizar lo bello, ni es un servidor de la moralidad, sin que por esto neguemos que la obra que encierre una leccion moral poseerá una excelencia más que las que de fin moral carezcan.

LECCION XII.

Division del Arte bello en Artes particulares.—Clasificacion de éstas.—Sus caractéres distintivos.—El Arte literario.—Sus condiciones especiales.—Su comparacion con las demás Artes.—Transicion al estudio de la palabra.

El arte bello es uno en su exencia, pero se diversifica en varias Artes particulares, segun el medio natural que emplea para realizar la belleza (1). Esta division, que expusi-

---

se presenta en toda su desnudez y sin cualidad buena que lo compense, es siempre repulsivo. En ocasiones tambien, la fuerza y grandeza del mal produce efecto estético. no por el mal mismo, sino por la energía con que aparece, siendo repugnante cuando es bajo y mezquino. Un ratero cobarde, un usurero vil, nunca pueden inspirar otra cosa que repugnancia; un criminal de la talla de *Macbeth*, causa efecto estético.

(1) Para clasificar las Artes suelen adoptarse otras bases distintas. Así, tomando por base la finalidad, pueden dividirse en *puramente bellas* y *bello-útiles* ó *mixtas* (la Arquitectura, la Oratoria. la Didáctica, por ejemplo); atendiendo al modo de exponer el asunto, en *subjetivas* ó *expansivas*, que sólo expresan estados interiores del alma (como la Poesía

mos sumariamente en la leccion II, comprende las Artes ópticas (Arquitectura, Escultura, Pintura ó Gráfica, Arte de los jardines, Mímica, Gimnástica y Baile), y las acústicas (Música, Declamacion y Arte literario). No todas ofrecen la misma importancia estética, pues algunas casi se confunden con la industria (el Arte de los jardines), otras son simples auxiliares de artes más importantes (la Mímica y la Declamacion), y otras, sobre ser muy reducido su poder creador y muy vago su carácter expresivo, no producen obras estables ó permanentes (la Gimnástica y el Baile). Por estas razones, las que se estudian con más interés en la Estética, son la Arquitectura, la Escultura, la Pintura ó Gráfica, la la Música y el Arte literario.

La Arquitectura no es un arte puramente estético, sino mixto, pues tanto tiene de bello como de industrial. Su finalidad es doble, es decir, que atiende á la vez á satisfacer necesidades de la vida material y á realizar la belleza. Sometida á procedimientos técnicos de carácter científico, no aspirando á representar nada concreto y determinado, habiendo de subordinar sus concepciones estéticas á su fin utilitario, sirviéndose de grandes masas sólidas, y no pudiendo expresar idea alguna sino por medio del símbolo, la Arquitectura es la ménos libre y espiritual de las Bellas Artes, la ménos expresiva, pero tambien la más grandiosa.

La Escultura se sirve de los mismos materiales de la Arquitectura, pero no atiende á un fin utilitario, por lo general (1). Reproduce é imita objetos reales, y pueden tambien representar los puramente ideales; pero por razon del material que emplea, se limita á representar un objeto aislado ó una reducida combinacion de objetos. No pudiendo

---

lírica y la Musica), *objetivas* ó *representativas*, que representan formas naturales sin imitar cosa alguna (como la Arquitectura), y *objetivo-imitativas*, que reproducen objetos reales (como la Escultura, la Pintura, la Poesía épica y dramática, etc.). Estas divisiones ofrecen el inconveniente de no abarcar todas las artes, ó de aplicarse á géneros artísticos determinados más que á artes completas; por lo cual se prefiere generalmente la que se funda en la naturaleza del medio de expresion.

(1) Salvo cuando sirve para conmemorar á los grandes hombres; pero este fin utilitario no pone traba alguna á su carácter estético.

representar la luz ni el espacio en cierta amplitud, y habiendo de ceñirse á la representacion de objetos físicos, su esfera de accion es harto limitada, toda vez que se restringe á reproducir cuerpos animales ó humanos. El mundo espiritual, por tanto, sólo puede ser objeto de la Escultura, en cuanto manifestado en la fisonomía y el gesto, esto es, en una esfera muy reducida. Por la misma razon, tampoco expresa ideas sino en forma simbólica, ni acciones que no sean muy claras y sencillas. Aventaja, sin embargo, á la Arquitectura en valor estético, por cuanto le es dado reproducir objetos determinados y concretos, físicos ó espirituales, singularmente la figura humana, que es su más adecuado asunto.

La Pintura ó Gráfica (comprendiendo en ella la pintura propiamente dicha, el simple dibujo, el grabado, la litografía, etc.), se sirve de meras superficies planas, en las que representa los objetos con sólo dos dimensiones del espacio (longitud y latitud). Esta aparente limitacion del espacio es, sin embargo, su mayor ventaja; pues operando con materiales más fáciles de manejar que los propios de las artes anteriores, pudiendo servirse de los colores y de la perspectiva para causar ilusion al espectador, y hallando mayores facilidades para la representacion de la vida y del movimiento, su esfera de accion se extiende á toda la realidad visible, y áun al mundo espiritual, en cuanto puede manifestarse en la expresion de las fisonomías, en los movimientos del cuerpo y en los hechos de la vida. Todavía le queda cerrado el mundo de las ideas puras, que sólo simbólicamente representa, y el de lo divino, que tiene que representar, como la Escultura, en formas sensibles, necesariamente inadecuadas al objeto; pero nada de esto obsta para que sea la más libre, expresiva, espiritual, rica y variada de las Artes ópticas.

La Música, que se sirve de sonidos naturales desprovistos de todo valor expresivo directo, no es ni puede ser imitativa, pues ninguna relacion real existe entre los sonidos y los objetos. Sin embargo, el acertado manejo de los elementos estéticos musicales (ritmo, melodía, armonía, etc.), puede

producir en el ánimo ciertos estados de sentimiento muy generales y vagos, que den á la Música un carácter expresivo indeterminado. En casos excepcionales y raros, la Música es imitativa, porque reproduce sonidos naturales (el canto de las aves, el ruido del mar ó del viento, el fragor de la tempestad); pero su incapacidad para representar objetos visibles é ideas y sentimientos determinados, es absoluta. Sentimientos vagos de tristeza ó alegría, de placer ó dolor, de entusiasmo ó de melancolía, etc.; hé aquí todo lo que puede expresar la Música, merced al diverso movimiento del ritmo; pero si intenta determinar el sentimiento, le es forzoso someterse á la Poesía y convertirse en traductora de las ideas de ésta. En tal caso, la Música adquiere un valor expresivo convencional, nacido de la asociacion que establece el que la oye entre los vagos sentimientos que expresa y los que la Poesía manifiesta. Así, al escuchar en una ópera la voz de un cantante que revela sus sentimientos amorosos, asociamos las palabras que pronuncia á los sonidos musicales que emite, y en los cuales ha procurado el músico que haya cierta expresion que se parezca en lo posible al sentimiento amoroso, y creemos ver en ellos una fiel interpretacion de tal sentimiento; pero fácilmente se muestra lo que hay de ilusorio y convencional en esto, si se atiende á que la Música no nos indica de qué género de sentimiento amoroso se trata, y á que, acomodándola á otra letra, quizá nos pareceria que expresaba todo lo contrario. Pero esta misma carencia de valor expresivo concreto da á la Música un indecible y especial encanto, porque la reviste de un carácter vago y subjetivo que ningun arte posee en tan alto grado como ella, y la hace susceptible de expresar esos vagos é indeterminados estados de sentimiento verdaderamente indefinibles, cuyo apropiado lenguaje es el musical. Nuestro mayor goce al oir música, es la facilidad con que la adaptamos á nuestro estado de ánimo, la libertad en que nos deja, la espiritualidad é idealidad que en ella encontramos, y que la convierte en verdadero lenguaje del sentimiento, pero del sentimiento separado de la idea. La Música, además, proporciona al sentido un placer independiente de la emo-

cion estética, que no reside en la expresion, sino en la armonía de los sonidos; pero á este placer no debe subordinarse su valor expresivo, como hacen los que la reducen á la armonía (1).

El Arte literario posee cualidades especialísimas que le distinguen profundamente de los demás. El es el único, en efecto, que en vez de buscar medios de expresion en lo exterior, los busca en el hombre mismo, sirviéndose de un órgano tan íntimamente ligado al artista como la palabra, que es el medio de expresion más perfecto de todos, por ser el más íntimo con nosotros mismos, el más inmediato y el más libre, al propio tiempo que el más universal y sintético. Con efecto; la palabra como organismo interno-externo (espiritual-natural) de signos es el lenguaje más universal, libre y sintético que se conoce, y el más apto, por tanto, para la expresion.

Su familiaridad con nosotros, su riqueza de formas, su delicadeza y flexibilidad, hacen de ella el medio artístico de expresion más perfecto que se conoce. Por esta razon es el Arte literario el que contiene un fondo de ideas más rico, el más universal, el más libre y el más expresivo.

De aquí la inmensa superioridad de este Arte sobre los demás, bajo el punto de vista de la expresion, pues valiéndose de un sistema de signos en que el hombre expresa y significa toda la realidad, no halla los límites que la naturaleza del medio de expresion impone á las restantes artes. Toda belleza, ideal como real; toda idea, por abstracta que sea; todo sentimiento, desde el más vago é indeterminado hasta el más concreto y preciso, puede ser expresado por el

(1) Con efecto; reducir la Música á la armonía, prescindiendo del elemento melódico ó teniéndolo en poco, preferir las combinaciones sábias y artificiosas á la inspiracion, trocarla de arte en ciencia, y empeñarse en que cause más efecto en la inteligencia que en el sentimiento, es desconer el carácter de la Música y precipitarla por caminos de perdicion. No ménos erróneo es el empeño de darla un valor expresivo que no tiene, haciéndola imitativa y obstinándose en que exprese ideas definidas y concretas Hablar de música docente, trascendental y filosófica, de música realista, etc., es dar muestras inequívocas de ignorar por completo la naturaleza de este arte.

Arte literario. Narrando y describiendo, representa los hechos y los objetos tan viva y gráficamente como la Escultura y la Pintura, sin verse obligado como estas á reproducir lo real en un momento dado del tiempo, y en un lugar limitado del espacio; ántes bien, pudiendo recorrer una indefinida série de momentos y retratar espacios inmensos. En vez de verse reducida como estas artes á expresar el espíritu en sus manifestaciones corporales, penetra en lo íntimo de la vida psíquica, y directamente la refleja, sin apelar á símbolos ni á indirectas manifestaciones. Léjos de usar un lenguaje vago é indeterminado, como la Música, se sirve de uno preciso, definido, en que cada signo encierra una idea concreta. Es más; de éste lenguaje dispone como quiere, sin tropezar con obstáculos materiales, ni necesitar para manejarlo costosos ensayos y largos aprendizajes. Es, pues, el Arte literario superior por todo extremo á las artes restantes, pues la naturaleza de la palabra le permite expresar todo lo que á estas les está vedado, y poseer al mismo tiempo la precision y determinacion de las Artes del espacio, y la libre vaguedad de la Música. A esta superioridad esencial del Arte literario sobre los demás, se une la superioridad *histórica*, pues la Literatura, por razon de su carácter, es la más universal de las artes, la que en todo tiempo y todo pueblo existe, la que mayor desarrollo ha alcanzado, la que más fielmente refleja el espíritu de los pueblos y de los tiempos.

Resulta, pues, que el carácter distintivo del Arte literario reside en la naturaleza de su medio de expresion, al cual debe su superioridad y la extension que le distingue. Al medio de expresion debe tambien el ser igualmente apto para manifestar directamente las ideas y los sentimientos del artista (el ser subjetivo ó expansivo), y para representar los objetos reales, si no en las formas materiales que en la realidad tienen, por lo ménos en vivas y gráficas imágines que permiten á este Arte ser representativo é imitativo. Fuera de esto, en nada se distingue de las Artes restantes, pues busca su inspiracion en iguales fuentes; como ellas, es á la vez idealista y realista, y por procedimientos semejantes, si no idénticos, produce sus obras. Por esta razon procede ahora que

pasemos á estudiar el medio de expresion que es propio del Arte literario (la palabra), y una vez analizado, expongamos la teoría de la produccion artística, no en general, sino con aplicacion al Arte particular que nos ocupa, pues los elementos de la produccion y los procedimientos generales á que se somete son comunes á todas las artes, y sólo varian en lo que atañe al medio de expresion. Por consiguiente, damos aquí por terminado el estudio de la belleza, y pasamos á ocuparnos de la palabra.

SECCION SEGUNDA

LA PALABRA.

LECCION XIII.

Idea general del lenguaje.—Sus diferentes clases.—El lenguaje humano.—Sus formas.—La palabra ó lenguaje articulado.—Elementos que la constituyen.—Su doble carácter físico y espiritual.—Sus diferentes modos de trasmision.—Cuestion acerca del orígen del lenguaje.

Casi todos los séres dotados de inteligencia poseen medios naturales de manifestar exteriormente sus estados de conciencia, medios que les sirven para comunicar entre sí, y son, por lo tanto, un auxiliar poderoso y necesario de la vida social. Estos medios son, pues, signos sensibles y exteriores de lo que en lo interior de los referidos séres acontece, y, reunidos en conjunto, reciben el nombre de *lenguaje*. El

lenguaje, por consiguiente, en su acepcion más general, es *el conjunto de signos sensibles y exteriores en que los séres inteligentes manifiestan sus estados de conciencia* (1).

El lenguaje puede ser de dos maneras, segun que los signos que lo componen son movimientos, actitudes, gesticulaciones del sér que lo produce, ó sonidos emitidos por el mismo. El primer género de lenguaje se llama *mímico*; el segundo, considerado en su más lata acepcion, no tiene nombre especial; pero limitado á los sonidos producidos por cierto aparato propio de los animales superiores, se llama *vocal*.

La mayor parte de los animales poseen estos dos géneros de lenguaje, pero ninguno de ellos logra significar otra cosa que sensaciones y afectos, siéndoles imposible traducir en signos un pensamiento concreto, ni ménos representar con ellos los objetos que conocen. El hombre es el único que, por virtud de una facultad que le es exclusivamente propia, puede dar á los sonidos que emite un valor representativo y figurativo que los haga aptos, no sólo para expresar todos los estados de su conciencia, sino para significar y representar (nombrar) todos los objetos que conoce.

El hombre posee, con efecto, los dos géneros de lenguaje de que se sirven los animales, y otro género especial denominado *Palabra*. Manifiesta sus estados con movimientos y gesticulaciones (Mímica), y con gritos inarticulados que no significan objetos ni ideas (2); pero además, ligando entre sí (articulando), por una operacion intelectual, los sonidos naturales que por medio de la voz emite, dándoles un valor expresivo y convirtiéndolos, por obra reflexiva y voluntaria

---

(1) Tomamos aquí esta palabra en su más lata acepcion, comprendiendo, por consiguiente, dentro de los estados de conciencia, no sólo los que se refieren á la vida del espíritu, sino los que tocan á la del cuerpo, pues toda impresion producida en éste, en cuanto percibida y sentida, se trasforma en estado de conciencia.

(2) A veces los sonidos inarticulados ó palabras se reducen á la condicion de gritos, perdiendo su significacion concreta, si la tienen. Ejemplo de esto son las *interjecciones*, que á veces tienen significacion, pero que se usan como mera expresion de un estado de ánimo, sin tener en cuenta su valor significativo.

de su espíritu, en signos representativos, no sólo de estados de conciencia (ideas, afectos, voliciones, sensaciones, etc.), sino de objetos de todo género, crea un lenguaje especial, á que se llama *palabra* ó *lenguaje articulado*, que le permite traducir en signos toda su vida y significar toda la realidad que le rodea. Pero como esta realidad sólo es por él significada (nombrada) en cuanto la conoce y siente;—esto es, en cuanto la recibe en su conciencia,—en rigor puede decirse que la palabra no hace otra cosa que manifestar estados de la conciencia humana. Podemos, pues, definirla como *el sistema de sonidos inarticulados, producidos por el aparato de la voz, mediante el cual expresa el hombre los estados de su conciencia.*

Hay, pues, que distinguir en el lenguaje articulado ó palabra dos elementos: uno físico ó material, otro espiritual. El primero lo constituyen los sonidos que el aparato de la voz emite; el segundo, la combinacion de estos sonidos con arreglo á exigencias intelectuales. No son, pues, lo mismo la voz y la palabra: aquella es el instrumento que el hombre emplea para producir la segunda; esta es el resultado de la sujecion de la primera al pensamiento.

Con efecto; los sonidos articulados que la voz produce son puramente naturales, pero estos sonidos, aisladamente considerados, no son la palabra; para serlo necesitan ser combinados, segun leyes dadas por el espíritu que los hagan aptos para la expresion de nuestros estados. Los sonidos articulados son el material en bruto, la palabra es el material elaborado y trasformado por el espíritu. Así como los colores esparcidos en la paleta no pueden ser medio de expresion sin que el pintor los combine segun ideas, así tambien los sonidos articulados nada expresan ántes de ser combinados y concertados en los vocablos, frases, etc., por el espíritu del que habla.

La palabra es, por tanto, un organismo físico-espiritual, cuyo carácter físico se revela en ser producida mediante un aparato fisiológico, y cuya espiritualidad se muestra en poder convertise, mediante la libre operacion del espíritu, en signo y manifestacion, no sólo del pensamiento, como errónea-

mente suele afirmarse, sino de la entera vida del sér racional, y en ser, mediante la presentacion en la fantasía del sonido sensible, palabra interior (*verbo*) íntimamente unida á nuestra interior actividad espiritual, sobre todo al pensamiento, del cual es encarnacion constante, verdadero cuerpo. Sabido es, en efecto, que no pensamos sin producir nuestro pensamiento en palabra interior, que ni la voz forma, ni el oido escucha, y que, sin embargo, es claramente percibida por nosotros en un verdadero oido espiritual. Todos conversamos con nosotros mismos en diálogo espiritual cerrado al oido sensible, pero no al oido de la fantasía, y no pocas veces producimos en el lenguaje exterior este lenguaje interno en lo que llamamos *monólogo*. No es cierto, sin embargo, que todo nuestro pensamiento, y ménos nuestro sentimiento, se traduzcan en esta palabra interna, que es la misma palabra natural representada en la fantasía. Bien sabe la conciencia de cada cual que hay en el sentimiento algo de íntimo é inefable que no puede expresarse en palabra alguna, como hay pensamientos que tampoco se expresan.

Este doble carácter de la palabra la penetra de tal modo, que sólo por abstraccion pueden separarse lo que hay en ella de espiritual y de físico, pues áun en ese lenguaje interior y fantástico á que nos hemos referido, el elemento material existe, en cuanto semejante lenguaje no se produjera sin la prévia existencia de los sonidos que la fantasía representa. Sin embargo, las exigencias del método científico nos obligan á estudiar por separado estos elementos, analizando primero la voz humana y los sonidos que produce, y examinando despues la palabra como resultado de la sujecion de estos sonidos á leyes del espíritu.

Además del lenguaje articulado, hay otro medio de trasmitir el pensamiento que merece fijar nuestra atencion. Tal es la *escritura*, esto es, la representacion de los objetos, las ideas ó los sonidos articulados por medio de los signos gráficos. Este sistema de trasmision del pensamiento obedece al deseo natural de darle fijeza y permanencia y de comunicarlo á largas distancias, y es un felicísimo complemento

del lenguaje, al par que una de las invenciones más maravillosas del espíritu humano. Y como quiera que la escritura es el medio habitual de trasmitir y comunicar las producciones del Arte literario, claro es que su estudio ha de ocupar un lugar importante en la presente indagacion.

Este seria el lugar oportuno de tratar la grave cuestion del orígen del lenguaje; pero siendo más interesante bajo el punto de vista filosófico que bajo el literario; teniendo escasa aplicacion á nuestro estudio, y entrañando gravísimos problemas á que debemos permanecer ajenos, nos limitaremos á indicar que, cualquiera que sea la solucion que se dé á esta cuestion, es indudable que el lenguaje articulado es exclusivamente propio del hombre, y que la Ciencia nada puede afirmar con certeza acerca de su orígen histórico (1).

LECCION XIV.

Elementos materiales ó físicos de la palabra.—La voz.—Aparato que la produce.—Las letras.—Su division en vocales y consonantes.—La sílaba como elemento fonético.—Elementos físico-espirituales.—El vocablo.—Idea de las partes de la oracion.—La proposicion, oracion ó frase.—El período.—Elementos de los vocablos.—Las raices.—Formacion de los vocablos.—Elementos musicales de la palabra.

Como en la leccion anterior hemos dicho, en la palabra hay que considerar elementos materiales y espirituales, siendo los primeros los sonidos articulados producidos por el aparato de la voz.

La voz es el sonido que el hombre produce cuando el aire

---

(1) En el problema del orígen del lenguaje hay dos aspectos diversos: el orígen de la facultad de hablar y el orígen ó comienzo histórico del ejercicio de esta facultad. Sobre lo primero no cabe cuestion, pues el hombre, en el mero hecho de serlo, posee y ha poseido siempre las condiciones físicas y espirituales que engendran la facultad de hablar. Sobre el segundo hay distintas opiniones, que pueden reducirse á dos fundamentales: la de la escuela *teológica*, que asigna un orígen divino

expelido de los pulmones pasa al través de la laringe y hace vibrar las cuerdas vocales que en esta se hallan. La *laringe* es un conducto colocado en la parte anterior del cuello, y compuesto de cuatro ternillas ó cartílagos (el *tiróides*, el *cricóides* y los dos *aritenóides*), que se mueven unos sobre otros por la accion de ciertos músculos. Reviste interiormente á la laringe una membrana mucosa, que es continuacion de la de la *faringe*. La laringe tiene dos aberturas: una superior, cubierta por una válvula cartilaginosa (la *epiglótis*), y otra inferior que comunica con la *tráquea*. Hay, además, en la laringe cuatro repliegues: dos, que se llaman *cuerdas vocales superiores*, y dos que se denominan *cuerdas vocales inferiores*. Entre estas cuerdas hay unas cavidades que se llaman *ventrículos de la laringe*, y las cuerdas inferiores forman la *glótis*, que es la parte más estrecha de la laringe, y en la cual se produce la voz, mediante la vibracion de las cuerdas vocales inferiores, debida á la accion del aire arrojado de los pulmones.

En opinion de Huxley, las condiciones esenciales para que la voz se produzca, son:

1.ª La existencia de las cuerdas vocales.

2.ª El paralelismo de los bordes de estas cuerdas, sin el cual no podrian vibrar de modo que produjesen sonidos.

3.ª Cierto grado de espesor de dichas cuerdas, no llegando al cual, no podrian vibrar con la velocidad suficiente para producir sonidos.

4.ª El paso de una corriente de aire entre los bordes pa-

---

y sobrenatural al lenguaje, y la de la escuela *racionalista*, que lo considera natural y humano. Pero entre las escuelas racionalistas hay algunas que, admitiendo el orígen divino del hombre, convienen con la teología en que el lenguaje es un dón del cielo, siquiera su orígen histórico (el comienzo de su ejercicio) sea natural, y se deba á la accion espontánea de las facultades del espíritu. Otras escuelas racionalistas consideran el ejercicio del lenguaje como lentamente adquirido. por medio de la evolucion natural y despues de numerosas trasformaciones. Esta divergencia de opiniones se advierte tambien en la escuela teológica, pues al paso que algunos de sus defensores se limitan á afirmar en general el orígen divino del lenguaje, otros (los *tradicionalistas*) sostienen que fué revelado directamente por Dios al hombre.

ralelos de estas cuerdas, con la fuerza necesaria para hacerlas entrar en vibracion.

Todos los fisiólogos convienen en considerar el aparato de la voz como un verdadero instrumento musical, en el cual (como en todos los instrumentos) se distinguen una parte vibrante (las cuerdas vocales inferiores), un tubo ó caja de resonancia (la cavidad comprendida entre la parte superior de la glótis y las fosas nasales) y un tubo conductor del aire (la tráquea y los brónquios). Las observaciones hechas con el *laringoscopio*, muestran que este instrumento pertenece al número de los llamados de lengüeta variable, completado con un resonador, tambien variable, siendo en tal caso la glótis la lengüeta, y la boca el resonador.

En la voz, como en todo sonido, hay que considerar la *intensidad*, el *tono* y el *timbre*. Depende la primera de la extension de las vibraciones; el segundo, del número de vibraciones que el cuerpo sonoro ejecuta en un tiempo determinado; el tercero de la naturaleza del cuerpo sonoro. En el caso presente, la tension, longitud y grueso de las cuerdas vocales determinan la intensidad y el tono de la voz. En cuanto al timbre, la opinion más corriente y autorizada es la de Helmhotz, que lo explica por el conjunto de sonidos armónicos que acompañan á los fundamentales que la voz produce. Las contracciones, dilataciones y movimientos de todo género del aparato vocal, son causa de que resuenen desigualmente los sonidos armónicos que á cada sonido fundamental acompañan, produciéndose así el carácter particular que á los sonidos vocales distingue, y que se llama timbre, carácter que se diversifica en cada individuo y áun en cada una de las situaciones y momentos en que la voz se produce.

La voz se descompone en elementos irreductibles llamados *letras* y divididos en *vocales* y *consonantes*. La teoría más moderna y perfecta acerca de las vocales es la de Helmhotz, que ve en ellas las diferentes cualidades ó timbres de la voz, determinados por la especial forma que dan á las vibraciones las diversas posiciones de la boca y de los lábios. Con efecto; al ponerse en vibracion merced al sonido pro-

ducido en la glótis, el aire contenido en el tubo vocal, vibra al unísono con aquel; pero lo general es que la cavidad vocal no preste igual resonancia á todos los sonidos armónicos que acompañan al fundamental, sino que haya siempre uno preferido (el que mejor se adapta á las dimensiones nuevas que el resonador adquiere al cambiar de posicion la cavidad vocal).

Esta variedad de resonancias produce el timbre particular de las vocales, observándose que á cada disposicion nueva del tubo vocal, corresponde una determinada nota fundamental. Por consiguiente, las vocales están constituidas por un sonido producido por la glótis, que reviste los caractéres particulares del timbre que le comunica el tubo vocal, diversamente dispuesto por cada vocal; varian, por tanto, las vocales como el timbre de los instrumentos (1).

Para pronunciar las vocales se necesita, pues, que el tubo vocal se modifique de diversos modos, pero permaneciendo inmóvil durante su emision. No sucede lo mismo con las *consonantes*, cuya pronunciacion requiere que se pongan en movimiento la garganta, la lengua ó los lábios. Pero las consonantes no son un sonido verdadero y distinto como las vocales (por lo cual no se pronuncian sin el auxilio de éstas), sino que son fenómenos ó accidentes sonoros, murmullos ó ruidos producidos por la vibracion de los diferentes órganos del aparato vocal puestos en movimiento, y que acompañan necesariamente (precediéndola ó siguiéndola) á la vocal.

La articulacion ó ligacion íntima y rapidísima de la vocal con la consonante constituye la *sílaba*. La sílaba es un elemento material ó espiritual de la palabra, segun se la conside-

(1) Algunos filólogos notables, como Müller y Bopp, designan como sonidos vocales principales los de *a*, *i*, *u*, considerando los demás como modificaciones de estos; teoría sostenida en España por los orientalistas Orchell y García Blanco, que imaginaron un triángulo que tenia su base desde la epiglótis á los lábios y sus lados desde la epiglótis al punto más alto del paladar y desde este á los lábios, colocando en la epiglótis la letra *a*, en los lábios la *u*, y la *i* en el paladar, y considerando sonidos intermedios la *e*, la *o* y la *u* francesa.

re como simple articulacion de los sonidos ó como dotada de valor significativo (1).

A los elementos puramente físicos ó materiales del lenguaje se agregan otros espirituales (ó mejor físico-espirituales, pues en la palabra nunca se separan estos dos aspectos), productos de la actividad humana aplicada á la produccion de los sonidos articulados. El elemento espiritual de la palabra se inicia desde el momento en que el hombre articula los sonidos por la obra reflexiva de su voluntad y con el propósito de significar en ellos sus estados de conciencia.

Toda combinacion de sonidos articulados en la cual expresa el hombre un estado de su conciencia ó con la cual nombra ó designa un objeto cualquiera, se llama *vocablo* ó *palabra*. Expresa el vocablo forzosamente una de estas cosas: *séres, propiedades, relaciones*. Con arreglo á este principio se determinan los vocablos como *partes de la oracion*. Hay, en efecto, palabras que designan sér ú objeto, llamadas *nombres sustantivos;* palabras de relacion, proposicion ó accion ó *verbos*, y palabras de relacion de relaciones ó *conjunciones*. A estas tres fundamentales partes de la oracion pueden agregarse las palabras de propiedad unidas siempre á las que dejamos expuestas, á saber: palabras de propiedad de séres ó *adjetivos*, palabras de propiedad de propiedades y relaciones ó *adverbios*; á las que pueden añadirse las palabras de relacion de conceptos en la oracion ó *proposiciones*. Por último, hay palabras de existencia ó de determinacion del sér segun la categoría de la existencia, que son los *artículos* y los *pronombres*. Algunas de estas partes se modifican y determinan en declinacion y conjugacion.

La union de vocablos que encierran un pensamiento completo se llama *oracion, proposicion* ó *frase*, y el enlace de frases que expresan todo un sistema de pensamientos recibe

(1) La vocal por sí sola puede tambien tener valor significativo y constituir vocablo, como se observa en repetidos casos; en cuanto á la sílaba natural, siempre se compone de una vocal y una consonante, y constituye vocablo ó elemento de vocablo, siendo en este último caso *raíz* ó *desinencia*.

el nombre de *cláusula* ó *período*, siendo la reunion de estos el *discurso*, último elemento de la palabra.

Los vocablos ó palabras se componen de sílabas, que se dividen en *radicales* ó *derivativas*, segun que expresan la idea fundamental de la palabra ó las modificaciones distintas de esta idea. La sílaba ó sílabas que constituyen el elemento irreductible de la palabra, que expresa la idea fundamental y primaria de esta, reciben el nombre de *raíz*.

Toda raíz primitiva es monosilábica; las que no lo son deben considerarse como derivadas. Las raíces monosilábicas primitivas se dividen, segun la clasificacion de Max Müller, en *primarias*, *secundarias* y *terciarias*, componiéndose las primeras de una ó dos letras, las segundas de tres, y las terceras de tres, cuatro ó cinco (1).

Las raíces suelen dividirse tambien en *primitivas* ó *atributivas*, y en *derivadas* ó *demostrativas*. Por raíces primitivas ó atributivas se entienden las que designan los objetos, las propiedades y las acciones en sí mismos y sin modificacion ni relacion alguna, y por derivadas ó demostrativas las que designan las relaciones, modificaciones y posiciones diversas (en el tiempo, en el espacio, etc.) de las

---

(1) Hé aquí las formas de estas raíces, segun Max Müller. Los ejemplos están tomados del sanscrito.

Las raíces primarias se componen:

1.° De una vocal (como *i*, ir).

2.° De una vocal y una consonante (*ad*, comer).

3.° De una consonante y una vocal (*da*, dar).

Las secundarias se componen de una consonante, una vocal y otra consonante (como *tud*, golpear).

Las terciarias se componen:

1.° De una consonante, otra consonante y una vocal (como *plu*, correr, deslizarse).

2.° De una vocal, una consonante y otra consonante (como *ard*, herir).

3.° De una consonante, otra consonante, una vocal y otra consonante (como *spás*, mirar).

4.° De una consonante, otra consonante, una vocal, una consonante y otra consonante (como *spand*, temblar).

Las raíces primarias son las que tienen más importancia histórica, pero son las ménos abundantes y han sido suplantadas por las otras.

cosas designadas por las primeras. Todas las formas gramaticales (*desinencias*) entran, segun esto, en el número de las raíces del segundo grupo, que en opinion de la mayor parte de los filólogos, fueron en su orígen raíces independientes, verdaderos vocablos, unidos á las raíces primitivas ó atributivas, para modificar su significacion y determinar sus relaciones por procedimientos distintos, como la yuxtaposicion, la composicion, la derivacion, etc.

Los vocablos ó palabras, segun esto, pueden ser raíces puras ó combinaciones de diversas raíces, simplemente yuxtapuestas ú orgánicamente compuestas de diferentes modos. Los procedimientos para la formacion de las palabras varian segun las lenguas, como veremos en otro lugar; pero todos pueden reducirse á la simple yuxtaposicion de las raíces, á la formacion de palabras compuestas por mera combinacion ó por adicion de partículas afijas, y á la derivacion ó alteracion fonética de la palabra compuesta, que convierte alguno ó algunos de sus componentes en derivados ó desinencias. Todos estos procedimientos pueden combinarse entre sí para formar palabras nuevas, merced á la inagotable fecundidad de las raíces (1).

Para terminar este estudio de los elementos espirituales de la palabra, debemos ocuparnos de sus elementos musicales.

Advertimos, ante todo, que siendo la voz un sonido, puede someterse á la ley musical del *ritmo* ó duracion normal y gradualmente repetida de las vibraciones de un cuerpo sonoro. Aplicado el ritmo á la emision de la voz, introduce en ella un elemento verdaderamente musical, manifestado en la *medida*, el *movimiento*, la *tonalidad*, la *melodía* y la *armonía* de la palabra.

La *medida* es la determinacion de las partes del ritmo con relacion á una unidad que en la palabra se representa por la sílaba. El *movimiento* expresa el grado de intensidad del espíritu por la rapidez ó lentitud de la elocucion, y se

(1) Así, el idioma aleman consta de 80.000 palabras y sólo tiene 250 raíces segun unos autores, y 462 segun otros.

significa en los acentos oratorios. La *tonalidad* ó el *tono* se expresa por el acento prosódico, que exige la elevacion ó depresion de la voz segun las palabras ó frases que se pronuncian. De aquí nace la *modulacion* del sonido ó cambio de tono, producido por el cambio de ideas ó sentimientos expresados. El resultado del cumplimiento de las leyes rítmicas es lo que se llama *melodía*.

En cuanto á la *armonía* propia de cualquiera obra literaria, descansa más bien que en la armonía de los sonidos, en *el órden y concierto* de las ideas.

Todos estos elementos musicales de la palabra se subordinan al espíritu, cuyo estado expresan, y se determinan, no sólo segun lo que es expresado en el lenguaje, sino segun condiciones individuales, circunstancias históricas, etc.

Nacen de aquí importantes variaciones en la emision del lenguaje hablado ú oral, variaciones en que influyen el clima, la eufonía ó sonoridad de la palabra, la historia, la tradicion, la costumbre, etc. De aquí tambien se originan importantes alteraciones fonéticas en los idiomas, y se desprenden leyes filológicas de gran trascendencia (1).

---

(1) El lector que desee conocer más detalles acerca de las importantes cuestiones filológicas que aquí hemos indicado sumariamente, puede consultar los notables trabajos de los filólogos y lingüistas modernos, señaladamente Schlegel, Bopp, Humboldt, Pott, Grimm, Burnouf, Diez, Max Müller, Renan, Heyse, Steinthal, Schleicher, Spiegel, Chavée, Withney, Chaignet, Hovelacque y otros muchos no ménos importantes. En España, á pesar del ejemplo dado por el eminente jesuita Hervás y Panduro en su admirable *Catálogo de las lenguas*, no abundan los trabajos de este género. Puede, sin embargo, consultarse con fruto el primer tomo del *Curso de literatura general* del distinguido profesor Sr. Canalejas, donde se hallan ámplias y eruditas indagaciones, que más de una vez nos han servido de guía en esta parte de nuestro trabajo. Para la parte física y fisiológica de este estudio, deben consultarse especialmente los trabajos de Helmhotz, que es una verdadera autoridad en estas materias.

LECCION XV.

La palabra como expresion del espíritu humano.—Lo expresado en el lenguaje.—Intervencion de la fantasía en la produccion de la palabra.—Cuestion acerca del valor significativo de los sonidos articulados.—Cómo se forma el lenguaje.—Formas diversas de expresion en el lenguaje.—Lenguaje directo y figurado.—Fundamento, naturaleza y orígen de los tropos.

Dueño el hombre del conjunto de sonidos articulados que constituyen la palabra, conviertelos, por obra de su espíritu, en signos representativos de todos los estados de su conciencia; y como quiera que en su conciencia se refleja, no sólo cuanto se realiza en el interior de su sér, sino la realidad exterior que conoce y siente, al expresar sus estados designa y representa tambien todos los objetos que halla en su conciencia como conocidos ó sentidos.

Es, por tanto, la palabra la expresion total de la vida del espíritu humano, lo mismo en su interioridad que en sus relaciones con la realidad objetiva, de la cual es, por consiguiente, representacion y signo. De suerte que, merced á ella, no sólo puede el hombre manifestar todas sus ideas, afectos, sensaciones, voliciones, etc., todos los estados de su espíritu y de su cuerpo, sino tambien designar (nombrar) todos los objetos exteriores, pudiendo de esta manera establecerse entre los hombres una constante comunicacion y comercio de ideas y sentimientos, que constituye la base más preciada de una superior vida social que aventaja inmensamente á la de los restantes séres inteligentes, y el verdadero orígen de todas las excelencias que al hombre distinguen, como de los portentosos progresos que en su vida cumple (1).

---

(1) A nuestro juicio, la verdadera superioridad del hombre sobre los animales irracionales, consiste más en la posesion del lenguaje articulado que en el desarrollo de sus facultades intelectuales. Cierto que la facultad de hablar de nada sirviera por sí sola si el hombre no

En la produccion de la palabra intervienen todas las facultades intelectuales, pero sobre todo la fantasía, porque siendo la palabra una forma sensible de expresion, á dicha facultad toca representar en el sonido el estado de conciencia que se trata de expresar. La fantasía es la que encarna en el sonido, como en forma plástica y sensible, lo que quiere expresar el espíritu; y en tal sentido, la produccion de la palabra tiene mucho de comun con la creacion de las formas imaginativas de los objetos, á que en otro lugar nos hemos referido, pero no puede confundirse con ella, sin embargo.

Con efecto; cuando la fantasía traduce el pensamiento en palabra (no sólo al hablar, sino en el lenguaje interior y fantástico á que hemos llamado *verbo*), no crea una forma representativa del objeto, sino una forma significativa ó expresiva. Al representarnos, por ejemplo, un árbol, nuestra fantasía reproduce en nuestro interior la figura del árbol con los mismos caractéres que tiene en realidad; de suerte que vemos realmente con los ojos del espíritu la imágen del árbol. Pero cuando al mismo tiempo, con el verbo interior ó con el sonido externo, pronunciamos mental ó materialmente la palabra *árbol*, damos á nuestro pensamiento de este objeto una forma que no es la imágen del árbol, pero que lo expresa y significa de tal manera, que al punto podemos representárnoslo. De suerte que el árbol tiene en nosotros dos formas: una figurativa, que reproduce exactamente las

---

poseyera facultades intelectuales superiores, que le permitiesen establecer entre los sonidos que articula y los estados de su conciencia, las relaciones que propiamente constituyen el lenguaje (como lo muestra el ejemplo de algunas aves que aprenden á hablar sin poseer realmente un lenguaje verdadero); pero tambien lo es que, por superior que fuera la razon humana, ninguna de las grandes creaciones de la Ciencia y del Arte, ninguna de las elevadas instituciones sociales humanas, ninguno de los portentosos progresos realizados por el hombre, hubiera sido posible si el espíritu humano careciese de este medio poderoso de manifestarse y de comunicarse con otros espíritus, á que se llama lenguaje articulado. En la posesion de la palabra, por tanto, más que en otros atributos y excelencias que sin ella serian imposibles ó al menos infecundos, debe fundarse la superioridad del hombre y el especial carácter que de todos los demás séres le distingue.

formas reales del árbol, y á la que llamamos su imágen; otra significativa ó expresiva, que consiste en un conjunto de sonidos que ninguna semejanza tiene con el árbol, pero que nos representa la ideal del árbol, y suscita fácilmente en nosotros la representacion fantástica de este objeto.

La fantasía crea, pues, dos géneros de formas, á saber: formas de los objetos mismos (imágenes); formas de las ideas de los objetos (palabras). La palabra es, segun esto, un conjunto de signos representativos del pensamiento, de formas significativas de las ideas.

Pero, aunque la palabra sea la forma, el cuerpo, la encarnacion del pensamiento, es expresiva, como hemos dicho, de todos nuestros estados de conciencia, y representativa á la vez de toda la realidad exterior; en lo cual no hay contradiccion, como pudiera parecer, pues todo lo que es expresado por la palabra, ha de revestir la forma de pensamiento ó idea para que lo exprese, y en tal sentido, si la palabra representa ó significa toda la conciencia (y mediante ésta la realidad entera), lo que inmediatamente expresa, aquello de que es forma, es el pensamiento, la idea de lo que es expresado.

Así es que, aun cuando la palabra exprese, por ejemplo, un sentimiento ó una sensacion, lo hace siempre en la forma de una proposicion, de una operacion lógica. Al decir: *siento frio*, *veo un árbol*, *amo á mi madre*, expresamos, sin duda, sensaciones ó afectos; pero revistiéndolos de la forma lógica de una proposicion ó juicio, que en el lenguaje gramatical se llama oracion. Por eso, cuando el sentimiento, por ser muy intenso ó muy vago, no puede encerrarse en una forma lógica, no puede convertirse en idea ó pensamiento, lo expresamos, no con palabras verdaderas, sino con gritos inarticulados ó interjecciones; por eso muchas veces, refiriéndonos á un sentimiento físico ó moral, decimos que es inefable, que nos faltan palabras para expresarlo, etc.; por eso tambien para expresar en el Arte cierto género de sentimientos vagos é indefinidos, tenemos que apelar á la Música, por ser impotente el lenguaje literario.

De aquí se infiere fácilmente que la palabra no es signo

directo de los objetos, pero sí de la idea ó nocion de éstos; ó lo que es igual, entre la idea del objeto y la palabra que lo expresa y significa establecemos una relacion tal, que al punto que pronunciamos ú oimos pronunciar dicha palabra, nos representamos el objeto.

El procedimiento para producir la palabra es, pues, el siguiente. La fantasía, representándose un conjunto cualquiera de sonidos articulados, los une á la idea de un objeto, convirtiéndolos en forma sensible, significativa de éste. Aceptada por el entendimiento y la voluntad esta asociacion entre la idea y el sonido, que es su forma, ambos elementos quedan identificados, y cada vez que el sonido es percibido, la idea se despierta en la conciencia, como igualmente, siempre que la idea es pensada, la fantasía la traduce en palabra interior, representándose el sonido que la expresa; y cuando queremos manifestar al exterior esta idea, comunicársela á los demás hombres, nuestra voluntad dispone los órganos materiales que producen la voz, en la forma adecuada para emitir dicho sonido. De esta manera la idea y la palabra llegan á constituir un todo indivisible, produciéndose simultáneamente en todas ocasiones, hasta el punto de no ser posible pensar la primera sin representarse en la fantasía la segunda, con lo cual la produccion del pensamiento se convierte en un monólogo interior, nunca interrumpido, que nos hace creer que no es posible pensar sin hablar, y nos imposibilita para concebir el pensamiento de otra manera que traducido en palabra (1).

---

(1) Tal es la fuerza del hábito, y, sin embargo, nada hay más inexacto. La prueba es que los sordo-mudos y los niños, en sus primeros años piensan sin hablar, y que en los adultos el pensamiento puede producirse sin palabra que lo exprese, como lo demuestra la creacion de palabras nuevas, á la cual precede necesariamente una idea que no tiene traduccion en el lenguaje hasta que se inventa la palabra que lo expresa. Lo que sucede es que, una vez adquirido el lenguaje, siempre estamos hablando interiormente por la fuerza del hábito, pero no pocas veces pensamos una cosa y á la vez pronunciamos mentalmente palabras incoherentes ó desprovistas de significacion, que ninguna relacion tienen con nuestro pensamiento. Esto se observa, sobre todo, en momentos de abstraccion, preocupacion ó distraccion profundas.

Ahora bien: esta creacion del lenguaje, ¿es natural ó artificial? ó en términos más claros: la correspondencia entre las ideas y los sonidos, ¿es puramente convencional y artificiosa, ó responde á alguna relacion real percibida por nuestras facultades creadoras? Cuando la fantasía encarna en sonidos las ideas, ¿lo hace obedeciendo á exigencias de la realidad como al concebir las imágenes de las cosas? ó lo que es igual: el lenguaje, ¿es signo, ó verdadera imágen?

El problema que aquí planteamos se relaciona estrechamente con el del orígen del lenguaje, si bien la solucion que se le dé, cualquiera que sea, es independiente de las que se den á aquel. Con efecto; haya sido fruto espontáneo de un dón divino ó de una facultad innata, ó resultado de largos y penosos esfuerzos, el lenguaje ha debido tener un comienzo histórico, un punto de partida, y es fuerza saber en qué ha consistido este comienzo, cómo y por qué ha pronunciado el hombre las primeras palabras, y á qué exigencias ha obedecido al concebirlas.

La cuestion no se simplifica con decir que la palabra no es imágen de los objetos que designa, sino forma ó cuerpo de la idea ó nocion de éstos, á los cuales no representa directamente, sino en cuanto, por razon de su estrecha asociacion con la idea, al ser pronunciada despierta en el espíritu la representacion ó imágen del objeto. Aun admitido esto, siempre quedará en pié la cuestion de saber por qué, para expresar la idea de tal objeto, se usa tal combinacion de sonidos y no otra.

En el actual estado de la humanidad, la observacion da escasos datos para resolver el problema. El hombre aprende hoy á hablar como aprenden los animales que de hablar son capaces; esto es, porque se lo enseñan los demás hombres. A fuerza de ver un dia y otro que á tal objeto se le designa con tal sonido, el niño establece una asociacion entre el sonido y el objeto, sin que á esta asociacion presida razonamiento alguno; la idea que del objeto se forma el niño, y el sonido con que el objeto es designado, se funden en el espíritu de aquel, y el hábito confirma esta fusion y la hace indi-

soluble, hasta el punto de que el niño ya no pueda pensar en el objeto sin representarse la palabra que lo designa. Por otra parte, las lenguas que hoy se hablan, y áun las más antiguas que conocemos, distan mucho de ser las primitivas, han sufrido numerosas trasformaciones; y por lo tanto, es muy difícil, si no imposible, hallar en ellas vestigios de relacion ó correspondencia natural entre los nombres y las cosas. Algun caso de *onomatopeyismo* es lo único que puede servirnos de indicacion para esclarecer el problema. Para resolverlo (si su solucion es posible) hay que remontarse á los orígenes, es decir, á lo que para nosotros es completamente desconocido y lo será siempre.

El exámen de las raíces ó elementos irreductibles de las palabras, y singularmente de las llamadas raíces primarias que, á no dudarlo, han sido las primeras creaciones lingüísticas del hombre, pudiera servirnos de grande auxilio, si las raíces que hoy conocemos fuesen realmente primitivas; pero por desgracia nuestro conocimiento histórico no se remonta á los verdaderos orígenes, y las raíces que hoy llamamos primarias serán probablemente muy modernas con relacion á las verdaderamente primitivas.

Sin embargo, del exámen de estas raíces deducen los filólogos algunas leyes de gran importancia, con arreglo á las cuales se han formado aquellas. Segun estas leyes, las raíces se fundan: 1.° En una relacion de semejanza entre los sonidos producidos por un objeto y los sonidos con que lo designamos en el lenguaje, como en las raíces sanscritas *Pus*, estornudar; *Pan*, dar golpes, y en otras muchas palabras onomatopéyicas. 2.° En una relacion de semejanza entre la impresion causada en el oido por el sonido y la impresion causada en el espíritu por el objeto que el sonido designa. 3.° En una relacion de analogía, que consiste en designar los objetos ó las ideas con sonidos que les son análogos; buscando, por ejemplo, sonidos suaves ó ásperos para designar objetos delicados ó rudos, afectos tiernos ó violentos, etc. Los dos últimos géneros de relacion pueden fundirse en uno, quedando reducidas, por tanto, estas relaciones, á la semejanza entre el sonido articulado y el del objeto, ú onomatope-

ya, y á la analogía entre la cualidad del sonido y la del objeto.

En cuanto cabe en esta materia, se puede afirmar que á estos procedimientos ha debido sujetarse el lenguaje en sus orígenes (1), siendo, por tanto, imitativo en el comienzo, y en la actualidad arbitrario y convencional en su mayor parte. Hoy las palabras no tienen relacion necesaria con las ideas que expresan, salvo los casos de onomatopeya que aún quedan en las lenguas; en los orígenes, tuvieron una relacion puramente material, fundada en semejanzas y analogías materiales. Cuanto se dice de misteriosas relaciones entre los sonidos y las ideas, descubiertas por una portentosa intuicion primitiva, no es otra cosa que una de tantas concepciones fantásticas, imaginadas por las escuelas idealistas para llenar con especulaciones temerarias los vacíos que en el conocimiento forzosamente reconoce la ciencia.

Lo más probable (aunque sólo á título de hipótesis deba exponerse) es que el hombre ha comenzado por designar los objetos con palabras onomatopéyicas, ora semejantes á los sonidos producidos por aquellas, ora simplemente análogas á algunas cualidades de los objetos. De esta suerte hubo de formarse un diccionario de raíces (monosilábicas, seguramente, y probablemente aisladas é inmutables) que podian bastar para las necesidades de sociedades muy rudimentarias. Más tarde, cuando los sucesivos desenvolvientos del espíritu exigieron mayor perfeccion en el lenguaje, se formarian las raíces derivadas, irian apareciendo las desinencias ó formas gramaticales, las raíces se combinarian y modificarian por la aglutinacion (como veremos al tratar de las formas de los idiomas), á las palabras onomotopéyicas irian sustituyento otras más ó ménos convencionales por virtud de la alteracion fonética y de la renovacion dialectal, y de esta suerte las lenguas primítivas se aproximarian al estado en que se encuentran las que hoy tenemos por tales, sin serlo realmente.

(1) El lenguaje espontáneo de los niños ofrece aún ejemplos de esta tendencia al onomatopeyismo. Así vemos que llaman *guá-guá* á los perros, *pí-pí* á los pájaros, etc.

Pero al llegar á este punto, la cuestion que nos ocupa ofrece una nueva fase, á saber: ¿Cómo se han formado las palabras que designan objetos é ideas inmateriales, que ciertamente no pueden ser fruto de la onomatopeya? Este aspecto de la cuestion nos lleva á tratar de un elemento importante de la palabra, considerada como expresion del espíritu, á saber: del lenguaje figurado.

El espíritu humano descubre entre los objetos que conoce multitud de semejanzas y analogías, reales las más, arbitrarias y caprichosas algunas, que le permiten designar las cosas, no con su nombre propio, sino con el de otras distintas con ellas relacionadas por alguna semejanza. Este procedimiento permitió al hombre designar los objetos espirituales con los nombres propios de objetos materiales que con ellas tuvieran analogía ó semejanza (1). Esta traslacion del nombre de una cosa á otra distinta, fué, pues, el orígen de todos los nombres de los objetos espirituales, y el fundamento del lenguaje figurado.

El lenguaje figurado no se limita á dar á unos objetos el nombre de otros, llamando, por ejemplo, al sol *fuente de la luz*, ó á la juventud *primavera de la vida*, sino que atribuye á los objetos físicos cualidades propias de los espirituales y vice-versa (como cuando decimos: *la altiva palmera*, el *airado mar*, ó, por el contrario: *la negra maldad*, el *marmóreo corazon)*; supone actos humanos en los objetos materiales (*la aurora anuncia el nuevo dia ó es mensajera del sol*; *los cielos proclaman la gloria de Dios*); atribuye actos ó resultados materiales á objetos espirituales (*la sabiduría produce sazonados frutos, el remordimiento roe el corazon*), todo lo cual constituye el tropo ó figura llamada *metáfora*; ó designa un objeto con el nombre de otro distinto, comprendido con él en otro más extenso ó con él relacionado por vínculos de contigüidad, dependencia ó rela-

(1) De esto ofrecen vestigios todas las lenguas. Así el espíritu se designa con palabras que significan viento, soplo, etc., por ser éstos los objetos sensibles más parecidos á lo inmaterial; á las cualidades espirituales se aplican nombres de cualidades físicas (lo derecho, lo recto, lo inflexible. aplicado á la justicia), etc.

cion de órden (como acontece en la *sinécdoque*, la *metonimia* y la *metalepsis* que, en realidad, son una misma figura en diversos aspectos, y por virtud de las cuales se toman el todo por la parte, el singular por el plural, el género por la especie, la causa por el efecto, el continente por lo contenido, el antecedente por lo consiguiente, ó vice-versa, lo físico por lo moral, la materia por la obra, el instrumento por el agente que lo mueve, el lugar por la cosa que de él procede, lo abstracto por lo concreto, y el signo por lo significado).

La más importantes de todas estas formas del lenguaje figurado (llamadas *tropos ó figuras literarias* por los retóricos) es la *metáfora*, que establece una semejanza entre dos objetos (físicos ó espirituales ambos, ó uno físico y otro espiritual), dando al uno el nombre, ó atribuyéndole los actos y cualidades del otro. La metáfora, al extenderse y amplificarse, engendra multitud de formas de la expresion figurada, que detenidamente enumeran los retóricos, y de que prescindimos aquí por ser asunto de escasa importancia para nosotros. El *símil*, la *alegoría*, la *prosopopeya*, la *hipérbole* y la mayor parte de las figuras literarias, no son otra cosa que formas distintas de la *metáfora*, la *sinécdoque*, la *metonimia* y la *metalepsis*.

Las figuras literarias ó tropos tienen gran importancia, no sólo por constituir la materia del lenguaje poético, como en lugar oportuno veremos, sino por contribuir poderosamente al enriquecimiento y desarrollo de los idiomas, facilitando la creacion de palabras nuevas, el cambio de acepcion de las antiguas y la significacion de los objetos espirituales y las ideas abstractas, y por ser el más vivo reflejo del carácter de cada pueblo. Con efecto; siendo el lenguaje figurado un producto de la fantasía, el grado de desarrollo de aquel está en relacion íntima con el de ésta, y al conocerlo, podemos formarnos idea del carácter, cualidades y género de vida de los pueblos (1).

---

(1) Así se observa que en los pueblos primitivos, en los cuales la fantasía aventaja á la razon, el lenguaje figurado es más rico y abun-

LECCION XVI.

Vida del lenguaje.—Los idiomas.—Cuestion acerca de la unidad del lenguaje.—Formacion y desarrollo de las lenguas.—Leyes á que se somete.—Elementos conservadores y modificadores de las lenguas.—Dialectos y lenguas literarias.—Lenguas vivas y muertas.—Importantes consecuencias que se desprenden de este estudio,

El lenguaje, uno en su naturaleza, es vário y multiforme en sus manifestaciones históricas. Lo que se llama lenguaje humano no existe sino á título de abstraccion: lo que en la realidad existe son las lenguas ó idiomas, esto es, los diferentes sistemas de sonidos articulados de que el hombre se sirve para expresar su pensamiento.

Cierto que estos sonidos son, con leves excepciones, los mismos en todas las lenguas, y que las leyes de la gramática general en todas se encuentran cumplidas, aunque de modos diversos; pero cada lengua tiene su gramática propia y su propio léxico ó diccionario, esto es, cada lengua es una determinacion especial, una manifestacion característica de la naturaleza general del lenguaje.

Esta rica variedad y esta unidad fundamental del lenguaje humano corresponden á la naturaleza del espíritu. Uno es tambien éste en sus rasgos fundamentales, y, sin embargo, se diversifica notablemente de indivíduo á indivíduo, de pueblo á pueblo y de raza á raza. Siendo el lenguaje expresion de la vida del espíritu, no puede sustraerse á esta ley, y por esto se determina en tantas formas ó manifestaciones particulares (idiomas) como variedades se observan en la hu-

---

dante, y se emplea con más frecuencia que en pueblos ó épocas de mayor cultura, en que las semejanzas que fundan dicho lenguaje no se perciben con tanta facilidad, acaso por ser insostenibles ante una razon más adelantada. Tambien se nota que en el carácter de las figuras se refleja el de los pueblos, siendo muy distinto el género de comparaciones y símiles de que se sirven los pueblos septentrionales y meridionales, los nómadas y los agricultores, los que habitan las montañas y los que viven en las costas, los guerreros y los comerciantes, etc.

mana naturaleza; y como quiera que el lenguaje es un organismo psico-físico, sus determinaciones varían, no sólo con arreglo á las variedades psíquicas del hombre, sino á las físicas, íntimamente unidas con aquellas.

Varía, pues, el lenguaje segun las razas y sub-razas, segun las nacionalidades, segun las divisiones y sub-divisiones de estas, y áun varía de individuo á individuo. Sin llegar á constituir verdaderos idiomas individuales, determínase, no obstante, en cada hombre, reflejando la originalidad individual, ora en el modo especial de producirse el pensamiento en la palabra (*estilo*),ora en la manera de imitarla, en el timbre de la voz, etc. (*pronunciacion*). Varía tambien, segun las localidades, notándose maneras especiales de hablar en cada una de ellas, y en cada provincia y comarca de una nacion (*provincialismos*). Éstas variedades pueden constituir verdaderos idiomas locales y provinciales *(dialectos)* que, merced á circunstancias históricas, pueden convertirse en lenguas nacionales.

Una cuestion, que naturalmente ocurre al considerar esta inmensa diversidad de lenguas, es la de saber si, aparte de la unidad fundamental que á todas preside, son unas en su origen, esto es, si todas por diferentes que parezcan, proceden de una lengua madre. Esta cuestion ofrece gran interés por relacionarse estrechamente con la unidad de la especie humana, bajo cuyo punto de vista no hemos de tratarla aquí.

En el estado actual de la Ciencia, la existencia de una lengua primitiva, madre de todas las que conocemos, no puede sostenerse sino á título de hipótesis. Todos los esfuerzos hechos por varios filólogos para reducir á un orígen comun los grupos de lenguas que la Ciencia admite, han sido infructuosos. Las dos grandes familias de lenguas, llamadas *semítica* é *indo-europea* ó *arya* son de todo punto irreductibles, y otro tanto acontece con todos los demás grupos lingüísticos. Si ha existido una lengua madre primitiva, ninguna huella de su existencia hallamos, no sólo en las lenguas hoy existentes, sino en las más antiguas que nos es dado conocer.

¿Quiere esto decir que no haya existido lengua semejante? La Ciencia, de suyo prudente y circunspecta, cuando trata de hechos se limita á establecerlos, y, á lo sumo, llena con hipótesis razonables y legítimas los vacíos de la observacion; pero nunca debe asentar lo que no se desprenda necesariamente de los hechos conocidos. Al declarar la Filología que las lenguas conocidas son absolutamente irreductibles y que no hay vestigio alguno de una lengua primitiva comun, ni afirma ni niega la existencia de esta lengua, porque para ambas cosas le faltan datos. Lo que sí puede afirmar es que, *en el terreno de la ciencia pura*, es vano empeño el de querer buscar razones y datos en apoyo de la existencia de dicha lengua, que sólo á título de hipótesis podrá sostenerse *científicamente*.

Prescindiendo, pues, de esta cuestion, y partiendo del hecho de que lo conocido por la Ciencia son numerosos grupos de lenguas irreductibles, debemos preguntarnos á qué causas se debe esta variedad de las lenguas, y á qué procedimientos y leyes se someten estas en su formacion y desarrollo. Respecto á lo primero, ya hemos indicado que el principio de individualidad, en lo físico como en lo moral, explica cumplidamente la multiplicidad de los idiomas, á la cual concurren otras várias causas que debemos exponer.

Las lenguas deben considerarse como verdaderos organismos vivientes, sometidos á leyes análogas á las que presiden al desarrollo de los demás. Pero como el lenguaje es un hecho humano, aparte de las influencias naturales que en él obran, hay que tener en cuenta las que son debidas á la accion del hombre. Este, la historia y la naturaleza, son los tres agentes que cooperan á la trasformacion y desenvolvimiento, es decir, á la vida de las lenguas.

Así es que, bajo el principio general de individualidad á que ántes nos hemos referido, y que es el fundamento que pudiéramos llamar filosófico de la variedad del lenguaje, hay que considerar otras causas de esta variedad, hijas las unas de la accion del hombre, otras de la marcha de la historia, y otras de la influencia de la naturaleza.

Como causas naturales de la variedad y modificaciones del lenguaje, deben considerarse:

1.° La *raza*, que en el sistema de sonidos articulados de que se sirve para expresar su vida espiritual, refleja necesariamente su carácter peculiar, su modo de ser, sus cualidades físicas y morales, sus tradiciones y costumbres, etc. No obstante, multitud de circunstancias históricas pueden impedir la accion de estas influencias etnográficas, por lo cual no siempre tiene cada raza una lengua propia, dándose el caso de razas distintas que hablan una misma lengua, ó de lenguas diversas habladas por una sola raza.

2.° La accion de lo que se llama en biología el *medio ambiente*, esto es, del conjunto de circunstancias y condiciones exteriores que rodean al hombre é influyen poderosamente en su manera de ser, como el *clima*, la *topografía*, las *producciones del país*, etc. El medio ambiente obra en el lenguaje, ora de un modo indirecto, por razon de las modificaciones que al hombre imprime, y que se reflejan en su lengua, ora directamente, por las alteraciones que en esta determina, si bien este género de influencia es mucho ménos frecuente que el anterior.

Las causas históricas del desarrollo del lenguaje son las siguientes:

1.ª Los hechos que determinan nuevas relaciones y mezclas de pueblos distintos, como son las emigraciones, invasiones, conquistas, guerras, comunicaciones comerciales, cambios dinásticos, etc., pues al poner á unos pueblos en contacto con otros, al mezclar las razas, al hacer que pueblos que hablan una lengua conquisten á otros que hablan otra distinta, al determinar influencias literarias, contribuyen á la alteracion de las lenguas, á que los idiomas se conviertan en dialectos, y vice-versa, á que las lenguas pasen de vivas á muertas, de incultas á literarias, de literarias á incultas, y á que se introduzcan en ella nuevos elementos y formas.

2.ª La accion lenta y gradual de la ley del progreso que paso á paso va modificando las lenguas, á la vez que modifica las instituciones, creencias, costumbres, etc., de los hombres, adaptando suavemente el medio de expresion de que

estos se sirven á los nuevos estados de cultura á que llegan.

Como causas modificadoras del lenguaje, debidas á la iniciativa individual del hombre considerado en su actividad constante y regular, pueden enumerarse:

1.° Todas las modificaciones que al lenguaje imprimen lentamente los hombres, casi siempre sin darse cuenta de las razones que á ello les impulsan, alterando el valor fonético de las palabras, haciéndolas cambiar de significacion, creando palabras nuevas y desechando otras, admitiendo elementos extraños y sometiéndose á ajenas influencias; en suma, cambiando incesantemente su lenguaje.

2.° El cultivo literario del lenguaje, que unas veces obra como elemento modificador y renovador, y otras como elemento conservodor de éste.

3.° La invencion de la escritura, que contribuyó á fijar las formas lingüísticas, á promover y facilitar la cultura literaria y á dar fuerza á la tradicion.

4.° La creacion de instituciones dedicadas especialmente á conservar la pureza é integridad de las lenguas, como las Academias y otras semejantes.

La accion combinada de todas estas causas, acordes entre sí unas veces, contrapuestas otras, basta á dar cumplida explicacion de los innumerables cambios que en las lenguas se observan, de la constante aparicion y desaparicion de los idiomas; en suma, de todos los complejos y variadísimos fenómenos que la historia del lenguaje ofrece.

A los ojos de la Ciencia aparecen las lenguas, segun esto, como verdaderos organismos vivientes, cuyo nacimiento, desarrollo y muerte ofrece notables semejanzas con los fenómenos que se observan en la vida de los restantes organismos. Las leyes que á las trasformaciones de las especies orgánicas presiden cúmplense en la vida de las lenguas, no ciertamente con el rigor inflexible que la naturaleza presenta (pues en las lenguas prepondera un elemento distinto, que es la libre actividad del hombre), pero sí en el grado suficiente para que pueda establecerse la comparacion. Así, á la manera que las especies orgánicas luchan por la existencia, logrando el triunfo las mejor dotadas y más favorecidas

por la naturaleza, las que mejor se adaptan á las condiciones de vida en que se hallan, nótase entre las lenguas una parecida *concurrencia vital*, en que la victoria pertenece á las que por su propia valía ó por circunstancias históricas especiales se hacen dignas de ella. Así observamos que unas lenguas se imponen á las otras y las reducen á la condicion de simples dialectos, que otras veces los dialectos logran convertirse en verdaderos idiomas, que lenguas inferiores desaparecen rápidamente al contacto de las superiores, etc., verificándose por semejante modo una especie de *seleccion* análoga á la que se observa en el reino orgánico.

De igual manera, así como en éste luchan dos fuerzas contrarias, conservadora la una, modificadora la otra de los caractéres específicos, como son la *herencia* y la *adaptacion*, observamos en la vida del lenguaje la accion de elementos conservadores y modificadores, pudiendo contarse entre los primeros la *tradicion*, y entre los segundos la *alteracion fonética y significativa de las palabras*, y la *renovacion dialectal*.

Hay, con efecto, elementos que conservan y elementos que modifican y trasforman el lenguaje; y al juego concertado de ambos se debe el que las lenguas no se inmovilicen y estanquen, ni tampoco vivan en perpétua y anárquica mudanza. Cuando cualquiera de estos elementos falta, las lenguas mueren, ó por falta de sávia que las vivifique y reanime, ó por falta de consistencia que las impida fundirse en otras distintas.

La tradicion es la verdadera fuerza conservadora del lenguaje; si otros elementos no contrarrestáran su influencia, los idiomas difícilmente variarian, y á lo sumo se acrecentarian con palabras nuevas, segun las necesidades crecientes del espíritu. La tradicion adquiere nueva fuerza cuando las lenguas se fijan por medio de la escritura, cuando la cultura literaria contribuye tambien á fijarlas estableciendo lo que se llaman formas y modelos clásicos del lenguaje, y cuando instituciones especiales se encargan de velar por la pureza de éste.

Pero á la accion de estas fuerzas conservadoras se opone

la de numerosas influencias modificadoras, que antes hemos enumerado, unas lentas y graduales, otras anómalas y violentas, nacidas de muy distintas causas. Todas estas fuerzas (entre las cuales puede contarse la cultura literaria, que si en un sentido es conservadora, es renovadora tambien), obran sobre las lenguas por medio de dos procedimientos constantes: la alteracion fonética y significativa de las palabras, y la renovacion dialectal, que son causa de la creacion y desaparicion de palabras y de formas gramaticales.

Modifícanse las lenguas, con efecto, merced á la alteracion de la forma y del sentido de las palabras, debida á la accion de las causas supradichas, y, en general, á la ley de constante trasformacion ó evolucion que impera en la naturaleza. Cuando la alteracion se verifica en las formas de las palabras, se llama *fonética;* cuando afecta al sentido de éstas, puede recibir el nombre de *significativa.*

La alteracion fonética se cumple por sustitucion, adicion, fusion, sustraccion, reduplicacion y suavizacion de las letras, y otros procedimientos que la Filología estudia detenidamente.

A la alteracion fonética se debe, segun Max Müller, la aparicion de las formas gramaticales.

La alteracion del sentido de las palabras se verifica, ora por cambios en el modo de pensar de los pueblos, que introducen cambios análogos en la significacion de las palabras, ora por la adopcion de palabras extrañas, que cambian de sentido al ser importadas á otro país, ora por la accion del lenguaje figurado que, por medio de metáforas, sinécdoques, etc., altera el sentido primitivo de los vocablos.

La alteracion fonética y significativa de las palabras se debe en mucha parte á la *derivacion etimológica* ó influencia de unas lenguas en otras. Con efecto; al pasar las palabras de una lengua á otra suelen experimentar graves modificaciones en su forma y en su significacion (1), mostrán-

(1) En el grupo de las lenguas indo-europeas es posible seguir el proceso de la derivacion etimológica revelado en la alteracion fonética de las palabras, sirviéndose de la ley de permutacion de consonantes, llamada ley de Grimm, por haberla descubierto este filólogo.

dose en estos cambios las siguientes leyes: 1.ª La misma palabra puede recibir formas distintas en diferentes lenguas. 2.ª La misma palabra puede tomar formas distintas dentro de una sola lengua. 3.ª Palabras diferentes toman igual forma en lenguas distintas. 4.ª Palabras diferentes toman igual forma en una misma lengua.

Para comprender lo que se entiende por renovacion dialectal, es preciso fijar el sentido de la palabra *dialecto*, que generalmente se considera como cosa distinta de las lenguas ó idiomas. El dialecto no es otra cosa que un estado especial de las lenguas, y en tal sentido toda lengua ha sido alguna vez ó puede llegar á ser dialecto, y en cierto modo lo es siempre.

El dialecto significa en general *el estado libre é inculto de las lenguas*, en que estas manifiestan con entera espontaneidad su propio carácter é incesantemente se modifican y trasforman. Dentro de esta acepcion general de la palabra dialecto, caben todas las siguientes formas dialectales:

1.º Llámanse dialectos en general todas las lenguas que, por causa de permanecer en el estado oral, no han llegado á fijarse y constituirse de un modo relativamente definitivo. En estas lenguas puede haber cierta cultura literaria; pero no habiendo escritura que fije en verdaderas obras los resultados de esta cultura, y no bastando la influencia de la tradicion para conservar en su integridad las formas de la lengua y evitar los estragos de la alteracion fonética y significativa, las lenguas cambian con pasmosa facilidad y engendran á cada paso nuevas variedades dialectales. Estos cambios son tan numerosos y bruscos, que la distancia de algunas leguas basta para que un mismo dialecto tenga formas diferentes, y el trascurso de algunos años para que cambie por completo.

2.º Tambien se da el nombre de dialecto á las diversas lenguas provinciales y locales de una nacion, por más que estén fijadas por la escritura y las obras literarias. Lenguas que merecieron el nombre de verdaderos idiomas, pueden convertirse en dialectos de esta especie, cuando la nacion que las hablaba se trueca en provincia dependiente de otra.

Tal aconteció con las lenguas que hablaban los pueblos sometidos á Roma, con el provenzal ó lemosin, con el catalan, el valenciano, el vasco y otras lenguas semejantes. No hay que decir que estos dialectos pueden de nuevo convertirse en idiomas si cambian las condiciones sociales y políticas de los pueblos en que se hablan.

3.° Reciben asimismo el nombre de dialectos las formas peculiares y características que reviste una misma lengua en cada localidad ó en cada clase social. En tal sentido, las lenguas literarias no son otra cosa qua el dialecto especial de las clases ilustradas y superiores.

El nombre de lengua ó idioma se aplica, por tanto, á los idiomas fijados por la escritura y literariamente cultivados, que disfrutan de las consideraciones y privilegios de lenguas oficiales de una nacion. Son las lenguas de las gentes cultas, de las clases superiores y de los elementos oficiales, diversificadas en formas dialectales populares y locales, y avasalladoras de las lenguas provinciales reducidas á la condicion de dialectos.

Como es natural, los dialectos influyen constantemente en las lenguas oficiales y literarias, renovándolas, enriqueciéndolas, modificándolas y siendo juntamente elementos modificadores y conservadores; pues si de un lado las alteran, de otro perpetúan los caractéres tradicionales de la raza, no pocas veces perturbados y áun corrompidos y olvidados por las lenguas literarias. Pero la accion de los dialectos es principalmente renovadora; gracias á ellos las lenguas literarias no se inmovilizan, y merced á su accion incesante el lenguaje es una creacion inagotable y contínua.

Como de lo expuesto se desprende, los dialectos é idiomas están sujetos á cambios numerosos y constantes. Así se observa que todo dialecto puede convertirse en lengua literaria y oficial, cuando se lo permiten las circunstancias históricas, bien porque se fije por medio de la escritura, bien porque el pueblo que lo habla constituya una verdadera nacion independiente. De igual manera, toda lengua puede trasformarse en dialecto por las causas antes mencionadas.

Obsérvase tambien que al desaparecer una lengua que avasalló á muchas, éstas reaparecen á su muerte y se convierten en numerosas lenguas que parecen hijas de aquella, y que no son otra cosa que sus formas dialectales convertidas en lenguas independientes (1). No hay que decir cuánto influyen en estos fenómenos de la vida de los idiomas y dialectos los grandes sucesos de la historia.

Cuando las lenguas literarias dejan de ser lenguas nacionales, y son sustituidas por los dialectos, que á su vez se trasforman en verdaderas lenguas, poco á poco van pasando de la categoría de vivas á muertas, ó lo que es igual, dejan de ser habladas por las muchedumbres, y se reducen á la condicion de lenguas sábias, clásicas ó aristocráticas, usadas solamente por las clases ilustradas. Por algun tiempo viven en este estado, y son la lengua de la ciencia, de la literatura y áun del poder político; pero cuando los dialectos vulgares se van imponiendo y adquiriendo cultura literaria, llega un momento en que las primeras dejan de ser el lenguaje oficial y culto, y quedan reducidas á la condicion de lenguas muertas, que nadie habla, y que, á lo sumo, son cultivadas por ciencias especiales. La historia del latin ofrece notabilísimo ejemplo de estas trasformaciones.

De todos estos hechos se desprenden consecuencias importantes, á saber: que las lenguas tienden á una variedad sin límites; que si por ventura ha existido una lengua primitiva, única, debió desaparecer muy pronto, dando orígen á infinidad de dialectos; que esta variedad responde á condiciones inherentes á la naturaleza humana, y que, por tanto, no hay empresa más vana é imposible que la de crear artificialmente una lengua universal, como lo han imaginado multitud de utopistas que daban claras muestras de desconocer juntamente la naturaleza del lenguaje, la del género humano y las leyes de la naturaleza y de la historia.

---

(1) Así sucedió al derrumbarse el imperio romano. De las ruinas del latin brotaron las lenguas romances, que en su principio no eran otra cosa que dialectos de éste.

LECCION XVII.

Clasificacion de las lenguas.—Bases en que puede fundarse.—Escasa importancia de la clasificacion geográfica.—Imposibilidad de la etnográfica.—Clasificacion genealógica: su relacion con la morfológica; lagunas que presenta.—Clasificacion morfológica.—Su importancia.—Lenguas monosilábicas, aglutinantes y de flexion.—Sus caractéres.—Subdivisiones de las lenguas de flexion.—Clasificacion morfológico-genealógica.

Balbi, en su *Atlas etnográfico*, ha clasificado 860 leguas y 5.000 dialectos (1), y asegura que el número de lenguas existentes no baja de 2.000. Este extraordinario número de idiomas ha sido clasificado por la Filología, con arreglo á diferentes bases, á saber: la geografía, la etnografía, la genealogía y la morfología.

La clasificacion geográfica de las lenguas tiene escaso valor para la Filología, pues ningun dato importante suministra para establecer las relaciones que entre aquellas existen. La distribucion de las lenguas por la superficie del globo ha obedecido á causas muy complejas, por lo general poco ó nada conocidas. De la coexistencia de distintas lenguas en un mismo pueblo, ó de la existencia de una sola en pueblos distintos, ninguna consecuencia filológica puede deducirse, dada la confusion que reina en este punto. Si á las relaciones y afinidades etnográficas de los pueblos correspondiera la distribucion de los idiomas, la forma de ésta sería muy importante; pero tal correspondencia no existe en la mayoría de los casos. La distribucion de las lenguas se debe casi siempre á circunstancias puramente históricas, y su conocimiento no da luz alguna para esclarecer las relaciones de los idiomas entre sí. Por esta razon, la clasifica-

(1) Balbi entiende por dialectos las simples variedades provinciales y locales de un mismo idioma. De las lenguas que clasifica, corresponden 153 al Asia, 53 á Europa, 115 al Africa, 117 á la Oceanía y 422 á la América.

cion geográfica de las lenguas, muy importantes para el historiador y el geógrafo, es poco estimada en Filología.

La clasificacion etnográfica es de todo punto imposible. Sin duda que las razas han debido, en los comienzos de la vida humana, poseer lenguas distintas, en que reflejáran su carácter propio; pero la mezcla de las mismas razas, las mudanzas cumplidas en la vida de los pueblos por los sucesos históricos, las emigraciones, el desarrollo mismo del lenguaje, al contrarrestar la influencia de la tradicion y de la herencia, han privado á las lenguas de su carácter etnográfico. En la actualidad, la clasificacion de razas que hace la Etnografía, y la de idiomas que hace la Filología, no guardan entre sí correspondencia alguna. Una misma raza habla idiomas completamente irreductibles, y un sólo idioma puede ser hablado por diversas razas. No hay una lengua caucásica, mongólica ó etiópica; no hay relacion alguna entre las lenguas y las razas; si la hay, por ventura, suele ser entre los idiomas y esas razas, más históricas que naturales, que para la Etnografía son dudosas cuando ménos, como la raza latina, la germánica, la eslava, etc. Por esta razon, la Filología no contribuye en nada á esclarecer los problemas de la unidad ó variedad de la especie humana, de las relaciones de las razas entre sí, etc. Ni la Etnografía auxilia á la Filología, ni ésta á aquella, y por tanto, es vano todo empeño de hacer una clasificacion etnográfica de las lenguas.

La Filología, pues, necesita apelar á otras bases para hacer una clasificacion exacta de las lenguas. Estas bases son: las afinidades que permiten asignar á diferentes lenguas un orígen comun y constituir con ellas un grupo natural, análogo á las familias botánicas y zoológicas; y las formas especiales de estructura que, sin establecer un orígen comun, señalan, sin embargo, un procedimiento particular de formacion que establece un vínculo comun entre varios idiomas, estén ó no unidos genealógicamente. La primera clasificacion se llama *genealógica*; la segunda, *morfológica*. Ambas se completan, por cuanto todas las lenguas que constituyen una verdadera familia están necesariamente

unidas por vínculos morfológicos, de suerte que la clasificacion genealógica se comprende siempre dentro de la morfológica, siendo ésta el género y aquella la especie, ó lo que es igual, la clasificacion genealógica no es más que una subdivision de la morfológica.

La clasificacion morfológica expresa estados de las lenguas, formas especiales de su estructura en diversos momentos de su desarrollo; la genealógica indica comunidad de orígen entre varias lenguas pertenecientes á uno de los grupos de la clasificacion morfológica. Por consiguiente, aunque ambas clasificaciones son históricas en el sentido de que expresan estados distintos del desarrollo de las lenguas ó relaciones de sucesion y parentesco entre éstas, hay entre ámbas diferencias notables, que pueden reducirse á las siguientes:

1.ª Las distintas lenguas comprendidas en un grupo de la clasificacion genealógica están ligadas por vínculos y afinidades que permiten atribuirlas á un orígen comun, á una lengua-madre; pero las que se comprenden en un grupo de la clasificacion morfológica, pueden, á pesar de la analogía de su estructura, ser irreductibles y proceder de orígenes muy diversos.

2.ª La clasificacion morfológica es completa y se aplica á todas las lenguas conocidas; la genealógica sólo comprenden algunos grupos clasificados, y deja fuera de sí diferentes lenguas, cuyas afinidades con otras son desconocidas. Es más: al paso que los tres grandes grupos de la clasificacion morfológica están definitivamente fijados por la Ciencia, la clasificacion genealógica experimenta constantes modificaciones, y cada filólogo la suele exponer á su manera, exceptuando dos grandes familias perfectamente determinadas y reconocidas por todos, que son la *semítica* y la *indoeuropea* (1).

(1) Un notable ejemplo de esta inconsistencia de la clasificacion genealógica ofrece el célebre grupo *turaniense*, que despues de gozar de gran boga y ser admitido por todos los filólogos (incluso el reputado Max Müller) ha caido hoy en el más completo descrédito. Véase *La Lingüística* de Abel Hovelacque.

La razon de esto es que, no habiendo llegado hasta nosotros las lenguas madres de los diferentes grupos genealógicos, no siendo posible buscar ayuda en la Etnografía para estas indagaciones, siendo muy incompletos los datos históricos y arqueológicos que pudieran esclarecer estos problemas, y pudiendo inducir á graves errores el uso inmoderado de la etimología, es extremadamente difícil precisar con la necesaria exactitud las afinidades de las lenguas y formar con ellas verdaderos grupos naturales. Los obstáculos, á veces insuperables, con que en la historia natural se tropieza al clasificar las especies, pueden dar idea de los que hallan en sus clasificaciones los filólogos.

Hay que notar, además, que el procedimiento generalmente adoptado para descubrir vínculos de parentesco entre las lenguas, esto es, la comparacion de sus elementos gramaticales (lo que se llama *gramática comparada*), se aplica difícilmente, como observa Max Müller, á las lenguas que no han poseido una cultura literaria que haya fijado sus formas; pues cuando esta cultura no se opone á las alteraciones producidas por la renovacion dialectal, el trabajo comparativo á que nos referimos presenta graves dificultades. Es más: ni siquiera la identidad de las raíces en diversas lenguas puede servir de guía para reconocer su orígen comun, cuando la cultura literaria falta; pues hasta en las raíces introduce variaciones profundas la accion incesante de los dialectos. Por estas razones, sólo ha sido posible clasificar genealógicamente los grupos de lenguas literarias, reduciéndose la clasificacion, por lo que á las restantes respecta, á agrupaciones más ó ménos arbitrarias.

Pero el hecho de no constituir verdaderas familias naturales lenguas que ofrecen algunas afinidades notorias, no basta para negar la posibilidad de que tengan un orígen comun. Por regla general, estas afinidades (sobre todo, cuando afectan á las formas gramaticales), denotan que, cuando ménos, esta comunidad de orígen es posible, por más que el estado actual de la Ciencia no permita afirmarlo con entera seguridad.

Por consiguiente, la clasificacion de las lenguas debe

fundarse en la *morfología*, esto es, en el análisis de su estructura, y á esta clasificacion morfológica debe subordinarse la genealógica, comprendiendo en los tres grandes grupos de la primera las familias, agrupaciones y miembros aislados de la segunda, y constituyéndose así una verdadera clasificacion *morfológico-genealógica*.

Bajo el punto de vista morfológico, las lenguas se dividen en *monosilábicas* ó *aisladoras*, *aglutinantes* y *lenguas de flexion*, tambien llamadas *orgánicas*, que á su vez suelen dividirse en *sintéticas* y *analíticas* y en *objetivas* y *subjetivas*.

Diferéncianse estas tres clases de lenguas por su estructura léxica y gramatical, esto es, por el procedimiento á que obedecen en la formacion de las palabras y en la produccion de las formas gramaticales, procedimiento que se llama en las lenguas del primer grupo *monosilabismo*, *aglutinacion* en las del segundo, y *flexion* en las del tercero.

Como ya sabemos, una raíz puede ser vocablo ó elemento de vocablo; pero en las lenguas monosilábicas, raíz y vocablo son cosas idénticas, porque las raíces permanecen puras, invariables, sin modificacion de ninguna especie. En tales lenguas no hay, por consiguiente, formas gramaticales de ningun género, ni conjugaciones, ni declinaciones, ni conjunciones, ni preposiciones, ni nada que indique la menor alteracion en la forma de las palabras. Una lengua de esta especie, no es, pues, otra cosa que un conjunto de raíces monosilábicas aisladas é invariables, y á esto deben estas lenguas el nombre de monosilábicas y aisladoras. Inútil es añadir que en tales lenguas no es posible la alteracion fonética.

Estas raíces aisladas tienen una significacion muy general y vaga, no pudiendo decirse de ninguna de ellas que es nombre, verbo, adjetivo, adverbio ó preposicion; de aquí que cada palabra pueda significar multitud de cosas distintas, y ser á la vez varias partes de la oracion. Por ejemplo; la palabra china *tao*, significa arrebatar, conseguir, cubrir, bandera, trigo, conducir y camino.

Este carácter especialísimo obliga á estas lenguas á adop-

tar un procedimiento muy singular para determinar la acepcion de cada palabra y la funcion que desempeña en la frase; todo lo cual se significa por la colocacion de las palabras en la proposicion gramatical, y tambien por la entonacion que se les da al pronunciarlas; de modo que, en la gramática de estas lenguas, no hay en realidad más que sintáxis y prosodia: carecen de analogía (1).

Como quiera que en repetidas ocasiones necesitan estas lenguas que á una palabra acompañe en la proposicion otra accesoria que determine su sentido, poco á poco estas raíces accesorias van perdiendo su significacion primitiva é independiente, lo cual facilita la transicion desde el monosilabismo á la aglutinacion. Con efecto; nada más natural y fácil que unir á la raíz principal la accesoria que determina su sentido, perdiendo esta su valor propio y formándose así una palabra compuesta (2).

Las lenguas aglutinantes forman sus palabras mediante la yuxtaposicion ó aglomeracion de raíces diferentes, una de las cuales (la que representa la idea fundamental de la palabra) conserva su propio valor, significacion é independencia, al paso que las restantes, que sólo son modificaciones de aquella (desinencias) pierden estas cualidades y pueden experimentar los efectos de la alteracion fonética. Una raíz invariable, unida estrechamente á otras variables; tal es la forma de la palabra en las lenguas aglutinantes, que tambien pudieran llamarse lenguas *de desinencias* y *polisilábicas*.

---

(1) Como ejemplos de esto, podemos citar algunas locuciones de la lengua china. *Ngo ta ni*, significa yo te pego; *ni ta ngo*, significa tú me pegas; *ngo gin*, significa un mal hombre; *gin ngo* significa el hombre es malo.

Otras veces, como en el texto indicamos, la significacion de una palabra se determina acompañándola de otra; así *tse*, significa siempre hijo, sin distincion de sexo, y para decir hijo ó hija, hay que servirse de las palabras *nan* (varon, masculino) y *nin* (hembra, femenino), diciendo *nan tse*, hijo; *nin tse*, hija.

(2) En la lengua china se observa ya la existencia de estas dos clases de raíces, unas principales y otros accesorias, que sólo sirven para determinar el sentido de aquellas. A las primeras llaman los chinos *palabras llenas*; y á las segundas, *palabras vacías*.

Hay, pues, en estas lenguas verdaderas formas gramaticales, y en ellas la gramática no es una simple sintáxis como en las anteriores. El género, el número, el caso, el tiempo, el modo, todos los accidentes de la declinacion y de la conjugacion se encuentran en ellas; las palabras tienen valor gramatical propio; son nombres, verbos, adverbios, etc.; hay, en suma, una enorme diferencia en sentido progresivo entre estas lenguas y las anteriores.

Pero la aglutinacion todavía difiere bastante de la flexion. Las palabras formadas por este procedimiento se descomponen fácilmente en sus elementos, notándose muy bien que las raíces accesorias han sido palabras independientes, y conservan cierto valor propio relativo. Entre las raíces que componen la palabra, no hay, pues, una verdadera compenetracion, una fusion completa que no permita separarlas; y además, siempre hay una (la raíz principal) que jamás se modifica; de suerte, que no están fundidas, sino simplemente aglomeradas ó pegadas, y de aquí el nombre que llevan estas lenguas (1).

La transicion de las lenguas aglutinantes á las de flexion es tán fácil y natural, ó acaso más, que de las monosilábicas á aquellas. Basta, con efecto, para que la aglutinacion se trasforme en flexion, que la raíz invariable de la palabra formada por aglutinacion se someta á la alteracion fonética, modifique su forma, pierda su valor é independencia y se funda con las demás raíces en un compuesto orgánico, casi completamente inidivisible. Por eso dice con razon Max Müller, que la diferencia que hay entre las lenguas aglutinantes y las de flexion, es la que existe entre un mosáico mal hecho, que por todas partes descubre las junturas de las diferentes piezas que lo componen, y otro bien hecho, en que parece imposible descubrirlas.

---

(1) Como ejemplo de aglutinacion, puede citarse la conjugacion del presente de indicative del verbo turco *bakar*, que significa mirar: *bakarim*, *bakarsin*, *bakar*, *bakariz*, *bakarsiniz*, *bakarlar*.

Nótese la persistencia é inmutabilidad de la raíz *bakar*, y la facilidad de descomponer las palabras de la conjugacion, separando la raíz de las desinencias que expresan el número y la persona.

En las lenguas de flexion la raíz principal expresa las relaciones que la unen con las raíces restantes que componen la palabra, y determina, por tanto, las variaciones que en su posicion y significacion experimenta por medio de una modificacion de su propia forma, de una alteracion fonética; de suerte que las desinencias gramaticales no se expresan solamente con la yuxtaposicion de prefijos y subfijos, sino con una variacion de la forma de la raíz, sin que esto quiera decir que la yuxtaposicion referida no exista tambien en estas lenguas, pues en todas ellas se encuentra, como vestigio del estado de aglutinacion en que ante se hallaron, así como ofrecen restos de su primitivo monosílabismo. La raíz, pues, se doblega, es flexible, y de aquí el nombre de lenguas de flexion. Las raíces que expresan desinencias (prefijos y subfijos) se modifican tambien, como en las lenguas aglntinantes, y se funden con la principal. Por tales razones, es dificilísimo en estas lenguas descomponer las palabras y distinguir la raíz principal (el radical) de las raíces que significan meras desinencias, pues la alteracion fonética es en estas lenguas tan poderosa, que no pocas veces la raíz casi por completo desaparece á fuerza de modificaciones.

Las lenguas de flexion suelen dividirse en sintéticas y analíticas. Llámase sintéticas á las más antiguas, y analíticas á las modernas, y se funda esta division en que en estas últimas se observa cierta tendencia á la descomposicion en las formas gramaticales, sustituyendo los casos de la declinacion con las preposiciones y algunas voces de la conjugacíon con verbos auxiliares. De esta manera la raíz recobra en cierto modo su antigua independencia, y la sintáxis su importancia, observándose una especie de *salto atrás*, ó caso de *atavismo*, una vuelta á los procedimientos del monosilabismo y de la aglutinacion; pero no obstante, las lenguas analíticas nunca pierden su carácter de lenguas de flexion. Algunos filólogos suelen llamar *objetivas* á las lenguas de flexion antiguas, y *subjetivas* á las modernas, sosteniendo que las primeras representan plásticamente los objetos externos, y las segundas sujetan la expresion de las cosas exteriores á las leyes del pensamiento: pero esta division,

más ingeniosa que exacta, no se ha generalizado ni goza de gran crédito (1).

Despues de lo que queda expuesto, es fácil comprender que el monosilabismo, la aglutinacion y la flexion, no son otra cosa que estados, etapas, fases sucesivas del desarrollo de las lenguas. El monosilabismo ha sido el estado primitivo de éstas; más tarde lo ha sustituido la aglutinacion, y últimamente la flexion ha reemplazado á ésta; así se observan en las lenguas aglutinantes vestigios de su estado anterior monosilábico, y en las de flexion restos evidentes de la aglutinacion. Toda lengua aglutinante ha sido ántes monosilábica, como toda lengua de flexion ha sido aglutinante; pero si todas las que han llegado á grados superiores de desarrollo han tenido que pasar necesariamente por los inferiores, no todas han recorrido la escala completa, habiéndose quedado algunas, aunque pocas, en el estado monosilábico, y otras en el de la aglutinacion.

Hé aquí ahora la clasificacion morfológico-genealógica de las lenguas, en la cual comprendemos sólo los grandes grupos y las lenguas aisladas de más importancia, sin detallar todos los idiomas comprendidos en cada clase (2).

Lenguas monosilábicas.—Se reducen á cinco, que se extienden por la China, el Tibet y la Indo-China, y son el *Chino*, el *Annamita* ó *Cochinchino*, el *Siamés*, el *Birmano* y el *Tibetano*.

Lenguas aglutinantes.—Mucho más numerosas y exten-

(1) A los tres grandes grupos de la clasificacion morfológica, agregan algunos autores el de las lenguas *polisintéticas* ó *incorporadoras*, nombre que dan á las americanas. Llámanse éstas así, porque en ellas se confunden la palabra y la frase, ó lo que es igual, porque en un sólo vocablo reunen todas las palabras independientes que en otras lenguas constituyen una frase. Esto, que puede definirse como la *composicion* indefinida de las palabras por medio de la síncope y la elipse, es lo que se llama *polisintetismo*. Así, en dichos idiomas, se encuentran vocablos como *amanganachquiminchi*, que en lengua algonquina significa enrama de anchas hojas. En realidad, el polisintetismo no es más que la aglutinacion en grande escala, como lo prueba cumplidamente en su *Lingüística* Abel Hovelacque, y no hay fundamento bastante para convertirlo en base de un nuevo grupo de lenguas.

(2) En esta clasificacion seguimos á Abel Hovelacque.

didas que las anteriores, comprenden diferentes grupos, algunas lenguas sueltas y una gran familia, bastante bien determinada.

Las lenguas aglutinantes que no se clasifican en ningun grupo, son: el *Japonés*, el idioma de los habitantes de la *Corea*, el *Pul* ó lengua de los Pulos ó Fulas (tribus del centro del Africa), el *Singalés* ó idioma de Ceilán, el *Brahui*, que se habla al N. O. del Belutchistan y el *Eúscaro* ó *Vascuence*.

Los grupos comprendidos en esta clase de lenguas son los siguientes:

1.° Las lenguas *Americanas*, llamadas tambien *polisintéticas*.

2.° Las lenguas de los *negros africanos*.

3.° Las lenguas de los *Cafres*.

4.° Las lenguas de los *Hotentotes*, *Bosquimanos* y otras tribus del Africa meridional.

5.° Las lenguas de la *Nubia*.

6.° Las lenguas de los *Papús*, indígenas de la Nueva Guinea (Oceanía).

7.° Las lenguas de los indígenas de la *Australia*.

8.° Las lenguas *Malayo-polinesias* habladas por la raza malaya y divididas en tres grupos, á saber: el *Melanesio*, el *Polinesio* y el *Malayo* propiamente dicho. Extiéndense estas leguas por la Oceanía, la isla de Formosa y la de Madagascar.

9.° Las lenguas *Dravidianas*, tambien llamadas *Tamúlicas* ó *Malabares*, habladas en la parte Meridional de la Península cisgangética (India oriental).

10. Las lenguas del *Cáucaso*.

11. Las lenguas *Hiperbóreas*, habladas en las regiones árticas.

12. La gran familia de las lenguas *Uralo-altáicas*, que comprende cinco grandes grupos, á saber: el *Samoyedo*, el *Finés* ó *Finlandés* (tambien llamado *Ugro-finés*), el *Turco* ó *Tártaro*, el *Tonguso* y el *Mongol*.

En esta familia se hallan comprendidas numerosas é importantes lenguas que se extienden por Asia y Europa, y

entre las cuales figuran el *Samoyedo*, el *Lapon*, el *Magyar* ó *Húngaro*, el *Turco*, el *Mongol*, el *Calmuco*, etc. (1).

LENGUAS DE FLEXION.—Comprenden tres grandes familias: la *Camítica*, la *Semítica* y la *Indo-europea*, que tambien se denomina *Arya*.

Familia Camítica.—Las lenguas comprendidas en ella ofrecen indudables relaciones de parentesco con las semíticas, se extienden por el N. E. del Africa y se dividen en tres grupos, á saber: el *Egipcio* (que comprende el *Egipcio antiguo* y el *Copto*), el *Libico* (que comprende el antiguo *Libio* y el moderno *Bereber*), y el *Etiope*, en el cual se cuentan diferentes lenguas del Africa central en la parte que confina con el Sur del Egipto.

Familia Semítica.—Esta y la indo-europea son las dos familias mejor conocidas y determinadas por la Filología. La flexion se somete en ella á procedimientos y leyes distintas de las que rigen en la familia indo-europea (2), por lo cual entre ambas familias hay diferencias de estructura profundas, que unidas á la radical diversidad de sus raices, hacen que sea imposible reducirlas á una forma comun. Estas lenguas se extienden por Arabia, Palestina y parte de la Abisinia, y se hablaron en Asiria, Mesopotamia y Siria.

Comprende esta familia tres grupos, á saber:

1.° El grupo *Arameo-asirio*, que abarca el *Arameo* (*Caldeo* y *Sirio*) y el *Asirio*.

2.° El grupo *Cananeo*, que comprende el *Hebreo* y el *Fenicio*.

3.° El grupo *Arabe*, que comprende el *Arabe* propiamente dicho y las lenguas de la parte meridional de la *Arabia* y de la *Abisinia*.

---

(1) Las lenguas uralo-altáicas unidas á las dravidianas, las malayo-polinesias y algunas monosilábicas constituyen, segun algunos filólogos, la familia *turaniense*. Otros la reducen á las lenguas uralo-altáicas, y algunos comprenden en ella todas las lenguas monosilábicas y aglutinantes. Ya hemos dicho que esta teoría está hoy muy desacreditada despues de los trabajos de Schleicher, Whitney y otros.

(2) Schleicher y Whitney han señalado detenidamente estas diferencias.

Familia Indo-europea.—Este grupo es el más importante de todos, tanto por haber sido su estudio la base principal de las investigaciones filológicas y por ser el que mejor se conoce (1), como por comprender las lenguas que más alta importancia han tenido en la historia de la civilizacion.

Las lenguas indo-europeas constituyen una verdadera familia, nacida de una lengua madre, hoy perdida, pero reconstituida idealmente, gracias al génio de profundos filólogos, entre los cuales merecen singular mencion Schleicher y Chavée. A esta lengua primitiva dan algunos autores el nombre de *Indo-europea* y otros el de *Arya* (del sanscrito *arya* y del zendo *airya*, noble).

La familia indo-europea comprende ocho grandes grupos, á saber:

1.° Las lenguas *Indias*, divididas en lenguas *antiguas*, lenguas *modernas* y *dialectos de los Gitanos*; comprendiéndose entre las primeras el idioma *Védico* (lengua de los *Vedas*) el *Sanscrito* (lengua sagrada y literaria), el *Pracrito*, ó lengua vulgar, y el *Pali*, ó lengua sagrada del Budismo. Entre las lenguas modernas se cuentan el *Hindustani* el *Hindui*, el *Bengali*, el *Mahratta*, etc.

2.° Las lenguas *Iranias* ó *Eranias*, á las cuales pertenecen el *Zendo*, ó lengua sagrada de Zoroastro y del *Avesta*, el *Persa* antiguo, el *Armenio*, el *Parsi*, el *Huzvareco*, el *Persa* moderno y otras de ménos importancia que se han hablado ó se hablan en Persia, Armenia, Beluchistan, Afghanistan y otras comarcas vecinas á éstas.

3.° La lengua *Griega*, que comprende el *Griego* antiguo y el moderno.

4.° Las lenguas *Itálicas*, que se dividen en *antiguas* y *modernas*, comprendiéndose en las primeras el *Latin*, el *Osco* y el *Umbriano*, y en las segundas, las lenguas llamadas *neo-latinas*, *romances* ó *románicas*, como son el *Italiano* moderno, el *Español* ó *Castellano*, el *Portugués*, el *Francés*,

(1) Es, en efecto, el único que tiene una verdadera gramática comparada, debida principalmente al génio de Bopp.

el *Provenzal*, el *Ladino*, *Romanche* ó *lengua de los Grisones* (hablado en el canton suizo de este nombre y en algunas comarcas italianas y austriacas), y el *Rumano* ó lengua de la Moldo-Valaquia ó Rumania.

5.ª Las lenguas *Célticas*, que se extienden por Francia y la Gran Bretaña, se dividen en dos grupos (el *Gaélico* y el *Breton* ó *Kimrico*), y comprenden diferentes idiomas, como el *Irlandés*, el *Erse* ó *Escocés*, el *Galés*, el *Córnico*, el *Breton* ó *Armoricano*, el *Galo* antiguo y el dialecto de la *isla de Man*.

6.° Las lenguas *Germánicas* que se extienden por Alemania y Escandinavia (Suecia, Noruega y Dinamarca) y se dividen en cuatro grandes grupos, á saber: el *Gótico*, el *Escandinavo*, el *Bajo-aleman* y el *Alto-aleman*. En el grupo *Escandinavo* se comprende el *Nórdico* ó escandinavo antiguo, el *Irlandés*, el *Noruego*, el *Sueco*, y el *Danés*; en el grupo *Bajo-aleman*, el *Frison* y el *Sajon*, que se divide en *Anglo-sajon* ó *Inglés* y *Antiguo-sajon*, dividido á su vez en *Bajo-aleman* propiamente dicho y *Neerlandés* (*Holandés* y *Flamenco* ó *Belga*). El *Alto-aleman* su llama tambien *Tudesco* y *Aleman* moderno.

7.° Las lenguas *Eslavas*, que se extienden por Rusia, Polonia, Sérvia, Bosnia, Herzegowina, Montenegro, Bulgaria, Bohemia, Hungría, parte de la Prusia y multitud de comarcas del Austria, no se dividen en grupos especiales. Cuéntanse entre ellas el *Eslavo eclesiástico*, el *Ruso*, el *Polaco*, el *Tcheco*, el *Servio*, el *Búlgaro*, etc.

8.° Las lenguas *Léticas*, extendidas por la costa S. O. del Báltico (extremo N. O. de la provincia alemana de Prusia Oriental y provincias rusas de Kowno y Curlandia), y reducidas al *Antiguo Prusiano* (lengua muerta), el *Lituanio* y el *Lético* ó *Lete* (1).

---

(1) La familia indo-europea comprende además algunas lenguas aún no clasificadas, como el *Etrusco*, el *Dacio*, el *Frigio*, el *Licio* y el *Albanés*, de las cuales sólo la última se habla todavía en la comarca á que debe su nombre.

LECCION XVIII.

La palabra escrita.—Su influencia en las lenguas, en la literatura y en la historia.—Su desarrollo histórico.—Escrituras figurativas.—Escritura cuneiforme.—Escrituras alfabéticas.—La imprenta.—Su capital importancia.

Como dejamos dicho en lugar oportuno, el pensamiento no se trasmite sólo por medio del lenguaje oral, sino por medio de la *escritura*; y como quiera que este medio de trasmision tiene extraordinaria influencia, no sólo en la vida de las lenguas y en la Literatura, sino en la historia entera, debemos examinar aquí esta palabra artificial, debida á la inteligencia creadora y á la industria maravillosa del hombre, y cuyo orígen se pierde en la noche de los tiempos y cuya última y sorprendente forma, la imprenta, tantos servicios ha prestado á la causa de la civilizacion. Desde los tiempos más remotos comprendieron, sin duda, los hombres que era necesario fijar y hacer permanente la palabra, de suyo perecedera y fugitiva. El deseo de perpetuar la memoria de sus hechos, de comunicarse sus pensamientos en la ausencia, de conservar sus leyendas tradicionales, sus cantos poéticos, sus leyes religiosas y civiles, les obligó á representar en signos gráficos indestructibles, ó al ménos de larga duracion, la palabra hablada.

Pocos inventos ofrece la historia de importancia tan inmensa como el de la escritura. Gracias á ella, las lenguas pudieron fijarse y pasar de la movible condicion de dialectos á la de idiomas literarios; la tradicion, que conserva las formas características del lenguaje, pudo cobrar mayor fuerza y oponer algun dique á los estragos de la alteracion fonética; las leyes del lenguaje, las formas gramaticales que presenta, pudieron fijarse en cánones relativamente invariables, creándose así ciencias casi imposibles antes de que hubiese escritura, como la Gramática y la Filología, y los grandes monumentos literarios se conservaron como eternos

modelos que, sirviendo de pauta á las generaciones futuras, impidieran la pérdida de las buenas tradiciones y la decadencia de las lenguas.

Naturalmente, no fué menor ni ménos bienhechora la influencia de la escritura en el Arte literario. Antes de su invencion, confiado el depósito de la Literatura á la tradicion oral, alterábanse y corrompíanse las obras literarias, olvidábase el nombre de los autores, perdíase la memoria de los buenos modelos, y el Arte literario era manifestacion fugitiva del ingenio, inferior á las artes restantes que disfrutaban del priviligio de perpetuar sus producciones, privilegio entónces negado á la Literatura. La tradicion literaria difícilmente se conservaba; la enseñanza del Arte apenas era posible: su influencia extendíase á muy limitado círculo, y se extinguia en breve período de tiempo, sin que á impedirlo bastara la repeticion constante de los cantos poéticos ni la institucion de colegios de poetas que se encargaran de conservarlos. Nada ponia obstáculo insuperable á la accion demoledora del tiempo.

Pero, una vez descubierta la escritura, todo cambia por completo. Siquiera este medio de conservar las producciones literarias no ofrezca condiciones de solidez y perpetuidad como aquellos de que disponen las artes plásticas, en cambio al multiplicar los ejemplares de una sola produccion, cumplidamente compensa esta desventaja, hasta tal punto, que con ser tan frágil la materia en que consignan el poeta ó el didáctico los frutos de su ingenio, mayores garantías de duracion ofrece que la piedra, el bronce ó el hierro en que el escultor ó el pintor trazan su pensamiento; pues no hay más que un *Apolo de Belvedere* ó un *Pasmo de Sicilia*, pero *Iliadas* y *Divinas Comedias* hay muchas. Además, merced á la escritura, la obra literaria se extiende por el mundo entero y á todas partes lleva su influencia, y merced á ella tambien, la tradicion se conserva, los modelos clásicos se perpetúan y permanecen como normas constantes de la inspiracion, los renacimientos literarios son posibles, las influencias de una literatura en otra se facilitan, el Arte pierde su primitivo carácter local para hacerse universal y

humano, y la historia de la Literatura, imposible en el período oral, se convierte en una realidad, naciendo con ella la crítica, la Filosofía de la Literatura y la misma Estética en su aspecto literario; ciencias todas que difícilmente se produjeran si, rota á cada paso la continuidad de la historia literaria, no pudieran el filósofo, el historiador y el crítico estudiar las manifestaciones del ingenio en su marcha progresiva, inducir del análisis histórico y experimental las leyes que los rigen, reconocer sus aciertos y sus errores, y en vista de todos estos resultados de la indagacion, formular los principios invariables del Arte literario.

Inútil fuera ponderar el inmenso servicio que la escritura ha prestado á la civilizacion de los pueblos, ya dando á la Ciencia poderosos medios de propaganda y consignando de un modo indestructible sus descubrimientos y progresos, ya prestando análogos servicios al Arte, á la Industria y á la Religion, ya grabando en indelebles páginas los principios del Derecho y las leyes que rigen á los pueblos, ya facilitando las relaciones comerciales de éstos, ya difundiendo por doquiera la instruccion y la moralidad, ya, en suma, estableciendo todo género de íntimas y duraderas relaciones entre los hombres. Puede decirse que la invencion de la escritura señala el paso del salvajismo á la civilizacion, de lo prehistórico á lo histórico, de la inmutabilidad al progreso, y que si el hombre no es verdaderamente tal sino porque habla, tampoco es verdaderamenle social y culto sino porque escribe.

La primera forma de la escritura fué la representacion gráfica del objeto designado por la palabra. Con efecto; dada la asociacion constante que nuestro espíritu establece entre la imágen sensible del objeto, representada por la fantasía, y la representacion, tambien fantástica, de los sonidos con que lo nombramos, no era difícil comprender que así como el sonido suscita la imágen, la representacion gráfica del objeto traeria inmediatamente al espíritu la palabra con que éste es designado, traduciéndose en lectura (en representacion de los sonidos), la contemplacion de las imágenes. Por consiguientes, cuando los hombres trataron de fijar la palabra

por medio de representaciones gráficas, lo primero y lo más sencillo que se les ocurrió fué pintar el objeto mismo de que se trataba, medio muy imperfecto y difícil, tanto por la lentitud que el dibujo del objeto requiere, como por la imposibilidad de representar las ideas y objetos no sensibles. Estas dificultades inspiraron la idea de representar, no ya solamente objetos sensibles, sino ideas espirituales, y para ello, buscando las analogías existentes entre lo espiritual y lo material, se hizo al objeto sensible expresion de una idea, con la que guardaba semejanza. Por último, no bastando esto para la adecuada expresion del pensamiento, se representó por medio de ciertas figuras un sonido ó palabra de la lengua oral, con ayuda del cual pudiera reproducirse el nombre de la idea que se queria expresar. Tales son los períodos de la historia de la escritura *figurativa* ó *ideográfica*, tambien llamada *geroglífica*.

Todos estos procedimientos ofrecian, empero, graves dificultades, tanto por su lentitud como por exigir no poca inteligencia para interpretar los signos de la escritura. Por tales razones hubo de buscarse un medio más sencillo y expedito de representar la palabra, y de aquí nació, en época más adelantada, la escritura *fonética* ó *alfabética*, en que el signo no representa objetos ni ideas, sino las sílabas ó las letras que constituyen las palabras, sistema seguido hoy por todos los pueblos cultos.

Las escrituras figurativas que la ciencia conoce, son la de los pueblos americanos, las de los chinos, japoneses y annamitas, y la del antiguo Egipto. Hállanse tambien formas rudimentarias de éste género de escritura en los salvajes americanos modernos, y en algunos pueblos de la Oceanía (1).

---

(1) A la escritura figurativa han precedido en ciertos pueblos otros medios de comunicacion intelectual, que son como un boceto de la escritura. Tales son, por ejemplo, las cuerdas anudadas en varillas, que por la combinacion de los nudos ó de los colores, significaban ideas, procedimiento usado todavía por los *Miao*, bárbaros de las montañas del S. O. de la China, y empleado en tiempos antiguos en la misma China, en Tartaria, en el Perú, por los escandinavos y por los germanos. No faltan tampoco escritores que opinan que el *tatuage* ó pintura

La escritura de los antiguos pueblos americanos comenzó por ser figurativa, esto es, por representar los objetos; luego fué fonético-figurativa, representando por medio de las imágenes, el sonido principal de la palabra que se trataba de expresar.

Los orígenes de la escritura china se remontan, segun autoridades respetables, al siglo XXVI ó XXVII antes de J. C. Esta escritura se compuso al principio de verdaderos signos figurativos, que representaban los objetos, pero que más tarde se convirtieron en ideográficos y fonéticos. Con efecto; como la imágen no basta para representar ciertas ideas complicadas, hubo necesidad de combinar los signos y darles cierta significacion convencional. Así, una puerta y una oreja significan *escuchar*, el sol y la luna significan *brillo* ó *resplandor*, etc. Perdiéndose poco á poco la forma primitiva de los signos, su valor figurativo se fué perdiendo, y de representar objetos pasaron á representar ideas, trocándose la escritura de figurativa en ideográfica. Por último, no bastando esto, imagináronse otros caractéres, que constan de dos elementos: uno ideográfico y otro fonético.

En estos caractéres el elemento ideográfico precisa y determina el valer del fonético. Todos los cáractéres chinos pueden además usarse como fonéticos.

Esta complicacion de la escritura ha obligado á los chinos á buscar claves que sirvan para la clasificacion de los signos. Estas clases, á que ellos llaman *jefes de clave*, constan de 214 signos, de los cuales 169 son los ideográficos, que en los caractéres compuestos precisan el valor de l elemento fonético, y los restantes son figurativos. Combinando estas claves elementales se forman todos los caractéres chinos, que asciende á 50.000, de los cuales se usan habitualmente 15.000. Los chinos escriben de arriba abajo en columnas verticales y parelelas. La escritura de los annamitas no es más que una modificacion de la china.

---

del cuerpo, usado por casi todos los pueblos salvajes, es una verdadera escritura, Así lo sostienen Alfredo Maury en un estudio sobre la invencion de la escritura, y Wuttke en su *Historia de Escritura*, donde dedica un capítulo especial al tatuaje.

En el siglo III de nuestra era, la escritura china se introdujo en el Japon, donde adoptó una forma intermedia entre el sistema ideográfico y el alfabético. Con efecto; la escritura japonesa ya no representa objetos é ideas, sino sílabas, lo cual constituye un gran adelanto. Esta escritura es, por consiguiente, mucho más sencilla que la china, y sus diferentes sistemas (el *Man-yo-Kana*, el *Kata-Kana* y el *Fira-Kana*) constan sólo de 47 signos. Los japoneses escriben de igual manera que los chinos.

La escritura figurativa mejor conocida y más estudiada es la del Antiguo Egipto. El estudio de esta escritura comienza desde 1799, en que se descubrió la célebre inscripcion de Roseta, escrita en caractéres hieráticos y demóticos y en griego, y se debe principalmente á Champollion. Esta escritura ha tenido tres períodos, respectivamente denominados: período de la escritura *geroglífica*, de la *hierática* y de la *demótica* ó *epistológráfica*.

En la escritura egipcia se observa una progresion creciente desde el sistema figurativo é ideográfico al fonético ó alfabético. Comenzaron, con efecto, los geroglíficos por representar los objetos materiales; luego representaron por traslacion los espirituales y abstractos (en lo que se llama signos ideográficos ó *ideogrammas*) (1) y más tarde representaron por medio de un signo convencional los sonidos del lenguaje. Juntábanse no pocas veces todos estos signos, y así, la imágen de una abeja, por ejemplo, podią representar la abeja misma, ó significar rey ó jefe, ó representar una letra (aquella con que comenzara su nombre en el lenguaje oral). Fácil es comprender la confusion de escritura semejante.

---

(1) En esta escritura, como en todas las de su clase, se observa que los procedimientos adoptados para expresar con signos gráficos las ideas, son los mismos que producen el lenguaje figurado. Así, para designar un combate ó un ejército se pintaban dos brazos, uno con un escudo y otro con una lanza, lo cual no es otra cosa que una sinécdoque ó una metonimia gráficamente representadas; para representar la idea de justicia una pluma de avestruz, porque los egipcios creian que todas eran iguales, lo cual es una aplicacion gráfica de la metáfora.

La escritura hierática ó sagrada y la demótica ó popular (que data del siglo VII antes de J. C., reinado de Psamético I, y dura hasta el siglo III de nuestra era, en que es sustituida por la *copta*) son derivaciones de la geroglífica y se componen de signos figurativos y fonéticos, á veces arbitrarios, que en ocasiones reproducen ligeramente el contorno de los geroglíficos ó trazos sueltos de estos.

El sistema de representar sílabas ó letras con el signo geroglífico de un objeto cuyo nombre comienza con el sonido que se trata de representar, constituye ya una transicion al alfabetismo, análoga al silabismo japonés. Esta transicion se observa tambien en la escritura llamada *cuneiforme* (en figura de cuña), usada por los imperios Persa, Asirio y Medo, á la cual precedió indudablemente una escritura figurativa, de la que no se han hallado vestigios. La escritura cuneiforme consta de signos muy complicados, que son combinaciones distintas de una sola figura, que representa una cuña ó clavo. Estos signos son 42, y en vez de representar objetos é ideas representan letras y signos ortográficos.

Parece, pues, evidente que la escritura ha recorrido en todos los pueblos el período figurativo, el ideográfico, y distintas formas complicadas del fonético (escritura fonética egipcia, escritura silábica japonesa, escritura cuneiforme), antes de llegar á la escritura alfabética propiamente dicha, en que cada letra se representa por un sólo signo. Los hechos expuestos prueban esta afirmacion, y tambien la prueba el que las escrituras alfabéticas ofrecen con frecuencia en la forma de las letras vestigios de un período anterior figurativo, y el que en algunas lenguas semíticas las letras parecen tener á la vez valor alfabético, ideográfico y figurativo (1).

Sin entrar á dilucidar la cuestion de cuál es el alfabeto primitivo, ni de si los alfabetos modernos sin excepcion son

(1) Varios hebraistas aseguran esto del alfabeto hebreo, cuyas letras ofrecen indudables señales de un estado geroglífico anterior. Véase el *Análisis hebráico* del Sr. García Blanco.

hijos del *Fenicio*, diremos que los alfabetos más importantes son, entre los semíticos, el *Hebreo*, el *Fenicio*, el *Arameo*, el *Siriaco*, el *Kúfico*, el *Himiarítico*, el *Árabe*, etc., y entre los indo-europeos el *Sanscrito*, el *Zendo*, el *Griego*, el *Gótico*, el *Escandinavo* ó *Rúnico*, el *Eslavo*, el *Latino* ó *Romano*, el *Etrusco*, etc. Las escrituras alfabéticas ofrecen muchos puntos dignos de consideracion, como el sistema de escribir (de derecha á izquierda ó vice-versa, de ambas maneras combinadas, etc.), el sistema de puntos ortográficos, el hecho de carecer algunas de letras vocales (como el hebreo, por ejemplo), ó sustituirlos con ciertos signos particulares, y otra multitud de detalles, sin duda importantes, pero cuya exposicion no cuadra á nuestros propósitos.

LECCION XIX.

La palabra como medio de expresion del Arte literario.—Distincion entre el lenguaje vulgar y el literario.—Cualidades estéticas de la palabra.—Elementos del lenguaje literario.—Del estilo.—Sus diferentes clases.—Formas del lenguaje literario: lenguaje prosáico y poético.

Expuesta la doctrina general de la palabra, debemos examinar ahora las condiciones especiales que ésta ha de poseer para convertirse en medio de expresion del Arte literario; acerca de lo cual, lo primero que naturalmente ocurre es que la palabra, al ser órgano de un Arte bello, ha de ser artística y bella, siendo, por tanto, el lenguaje literario distinto del vulgar, que no necesita poseer tales cualidades.

El lenguaje vulgar es una produccion espontánea, y en cierto modo irreflexiva, del espíritu, en que sólo se atiende á expresar con claridad y exactitud el pensamiento; el lenguaje literario es una produccion reflexiva, subordinada á idea y fin, sometida á leyes y preceptos fijos, en una palabra, artística. Forma exterior y sensible de la obra literaria, manifestacion de un pensamiento artístico y bello, el lenguaje literario ha de ser estético, y en él, tanto como en

el fondo y en la forma interna de la composicion literaria, se ha de realizar la belleza.

Para conseguir este resultado ofrece de suyo la palabra cualidades bellas naturales. Aun sin someterla á ley alguna, la palabra posee una belleza musical que le es propia; es un conjunto de bellos sonidos, que ya en su timbre, ya en su modulacion, ya en el tono con que son emitidos, ostentan verdadera belleza. La *pronunciacion* constituye un primer grado de belleza en el lenguaje oral (1).

La conformidad de la palabra con el pensamiento es tambien una condicion estética muy digna de tenerse en cuenta. Esta conformidad puede ser material ó espiritual: la primera existe cuando entre el sonido y la idea hay una relacion directa ó una afinidad notable; tal sucede en las palabras onomatopéyicas, y en las que, sin serlo, son adecuadas á lo que expresan, como en ciertas palabras de suave y dulce ó áspera y ruda pronunciacion, que cuadran perfectamente al género de ideas ó sentimientos que con ellas se expresan. La onomatopeya, considerada en este ámplio sentido, es un importante elemento de la palabra literaria, y muy singularmente del lenguaje poético.

La conformidad espiritual de la palabra con el pensamiento no pende del carácter sonoro de la palabra, sino de relaciones establecidas por el uso; pero no por eso es ménos importante, ni contribuye ménos á la belleza del lenguaje, en cuanto produce una cualidad estética, como es la armonía.

Cuando esta conformidad de la palabra con el pensamiento se extiende, no sólo á los vocablos, sino á su combinacion, esto es, á la frase, al período, al discurso entero, el lenguaje expresa cumplidamente cuanto el pensamiento en-

(1) Este grado de la belleza de la palabra tiene especial importancia en aquellos géneros literarios que se sirven del lenguaje oral (por ejemplo, la Oratoria). Singularmente el acento y el tono, expresion fidelísima del carácter del indivíduo ó de la situacion de su ánimo, son uno de los más importantes elementos de la belleza del lenguaje, y uno de los más poderosos recursos de que pueden servirse los precitados géneros.

cierra, y en sus formas imita en lo posible lo que éste trata de representar. En tal caso, el lenguaje, además de ser armónico y melodioso bajo el punto de vista musical (merced á la sonoridad de los vocablos y al órden y proporcion de los períodos), además de ser propio y adecuado, es expresivo, y en cierto modo imitativo, pues siendo dulce y tierno unas veces, severo otras, majestuoso algunas, movido, impetuoso, pintoresco, etc., segun las necesidades del pensamiento, refleja con toda la posible exactitud el carácter de éste, y puede llegar á ser una verdadera pintura. A esta cualidad, que puede llamarse *expresion*, á la *propiedad*, y á la *armonía* musical ha de agregarse la *pureza*, esto es, la conformidad del lenguaje con los preceptos del idioma y los buenos modelos literarios. El lenguaje literario debe, pues, ser *puro, propio, expresivo* y *armónico*.

Aparte de estas cualidades esenciales del lenguaje literario, hállanse en él, sobre todo en el género poético, otros elementos que poderosamente contribuyen á su belleza. Tal es, por ejemplo, el uso de los tropos ó figuras de que en otra ocasion nos hemos ocupado y que tanto contribuyen á dar al lenguaje un carácter verdaderamente pictórico, siendo además auxiliares eficacísimos de la fantasía. Aunque en el lenguaje comun se halla á veces esta traslacion del sentido natural de las palabras, á que se llama figura ó tropo, nunca es en él tan frecuente como en el lenguaje literario, y principalmente en el poético, del cual es capitalísimo elemento. Este lenguaje figurado, que crea las *imágenes*, esto es, las representaciones fantásticas de los conceptos en la forma sensible de la palabra, y que recorre una numerosa série de grados y de formas, desde la simple comparacion á la metáfora, y de aquí á la alegoría, constituye el material más rico y variado del lenguaje literarie (1) y el que le da un carácter más original y propio.

(1) Decimos del enguaje literario, y no simplemente del poético porque el lenguaje figurado es tan propio de la Oratoria como de la Poesía, y áun puede usarse legítimamente en ciertas manifestaciones de la Didáctica, siquiera sea la Poesía la que con mayor frecuencia lo emplea.

Otro elemento importante del lenguaje literario es la libertad de que disfruta. A primera vista pudiera parecer que, habiendo de sujetarse este lenguaje á reglas y leyes fijas, es ménos libre que el vulgar, que de ellas prescinde (excepto de las gramaticales en su estricto sentido); pero, en este terreno, como en el de la moral, se cumple el principio de que la libertad reside principalmente en la subordinacion á la ley. Libertades en la eleccion de los vocablos, en la disposicion sintáxica del discurso, que serian intolerables ó parecerian ridículas en el lenguaje comun, son de todo punto lícitas en el literario, y sobre todo en el poético. Las numerosas elegancias que los retóricos exponen, como las llamadas licencias poéticas, son buena prueba de esta libertad del lenguaje literario.

Contribuye tambien á la belleza de éste la manera peculiar con que se produce segun el asunto que mediante él se desenvuelve, ó segun el carácter del escritor que lo maneja, Esta manera especial, que constituye lo que pudiera llamarse *carácter original* del lenguaje, es lo que se denomina *estilo*.

El estilo se determina segun el carácter de la obra, por lo cual decimos que hay estilo poético, didáctico y oratorio; estilo épico, lírico y dramático en la Poesía; estilo político, forense, en la Oratoria, etc., y hablamos tambien de la propiedad ó impropiedad del estilo con relacion al asunto.

El estilo, considerado bajo este punto de vista, puede recibir multitud de formas, y de aquí las numerosas divisiones que de él suelen hacer los preceptistas. Ninguna de ellas agota todas las formas posibles del estilo, que, en realidad, pueden ser tantas como asuntos pueden inspirar al artista. Creemos, por tanto, completamente inútil intentar clasificar el estilo ó adoptar cualquiera de las clasificaciones conocidas.

Determínase, además, el estilo segun el carácter del escritor, que en el lenguaje se revela hasta el punto de que Buffon haya podido decir que *el estilo es el hombre*, y de que muchas veces, tratándose de autores de originalidad muy poderosa, la simple lectura de uno de sus escritos baste

para conocer que son suyos. Bajo este concepto, hay tantos estilos como escritores.

Pero, además, como quiera que el artista revela en su obra, no sólo su carácter individual, sino todas las influencias que en él se determinan por virtud de las relaciones en que su personalidad se desenvuelve; y como la tradicion literaria, el carácter de raza, etc., influyen notablemente en la produccion del pensamiento en el lenguaje, síguese que el estilo se determina tambien segun el pueblo y el tiempo en que la obra es producida, distinguiéndose, por lo tanto, además del estilo puramente individual, el estilo *local* propio de una ciudad ó provincia (estilo sevillano, estilo catalan), el estilo *nacional* (estilo francés, aleman), el estilo *etnográfico* ó de raza (estilo oriental, latino), y el estilo en relacion al tiempo (estilo antiguo, moderno, estilo del siglo XVI). En esta relacion puede el estilo ser impropio del pueblo ó de la época en que se produce; por ejemplo, en España se censura el estilo *afrancesado,* y en el actual siglo no se recibe con aceptacion el estilo del siglo XVI, originándose de aquí el *anacronismo* y el *extrangerismo* del estilo (1).

Este aspecto original y característico del lenguaje contribuye á darle variedad extremada, y es, por tanto, es un elemento de belleza, como quiera que, mediante él, se manifiestan la fuerza expresiva, la flexibilidad maravillosa y la inagotable riqueza de la palabra.

Cuando el lenguaje reune todas las cualidades que hemos enumerado, merece el nombre de bello y artístico, y es propiamente literario. Compuesto en tal caso de palabras sonoras, propias, expresivas y castizas, armónicamente concertadas y compuestas en correctas y bien trazadas frases y en proporcionados, rotundos y sonoros períodos; embellecido por figuras y elegancias bellas y oportunas; acomodado á la índole del asunto que expresa, y siendo fiel reflejo y encar-

(1) El estilo se determina tambien por razon de las escuelas literarias, pues todos los escritores que á ellas pertenecen, reflejan en sus obras las tendencias y los procedimientos de la escuela.

nacion exacta de las bellas formas de que este asunto se halla revestido por la fantasía del artista; dotado, además, de la originalidad y del carácter que le dan la naturaleza de lo que expresa y la manera especial con que el artista lo produce, el lenguaje es una verdadera creacion artística, una adecuada y hermosa vestidura del pensamiento, un órgano admirable y perfectísimo de la más bella de las Artes.

El lenguaje, cuyas cualidades hemos enumerado, sirve de órgano indistintamente (aunque con caractéres especiales en cada caso) á la Didáctica, á la Oratoria y á ciertos géneros poéticos; pero fáltale aún una condicion nueva para ser el medio de expresion más propio y perfecto de la Poesía. Cuando el lenguaje no posee otras cualidades que las expuestas, apellídase *prosáico*; para ser *poético* fáltale otra, en sumo grado importante. Tal es la sujecion á una ley musical fija y constante, que no es la ley general de sonoridad á que siempre se somete. La sujecion á esa ley, que es la del *ritmo*, constituye lo que se llama *versificacion*, forma la más adecuada de la Poesía, aunque no la única. Hay, pues, lenguaje prosáico y lenguaje poético; á exponer las condiciones de este último, que representa el más alto grado de perfeccion y belleza de la palabra, debemos consagrar la leccion siguiente.

LECCION XX.

El lenguaje poético ó rítmico.—Sus cualidades especiales.—La versificacion.—Su concepto.—Noticia de los principales sistemas de versificacion.—Transicion al estudio de la produccion literaria.

El lenguaje literario, comun á todas las manifestaciones artísticas del pensamiento expresado en la palabra, adquiere cualidades especiales cuando es órgano de la más bella de las Artes que en la Literatura se comprenden, de la Poesía. Con efecto; siendo fin primero y predominante de ésta la realizacion de la belleza, tanto en el fondo como en la forma de sus producciones, no se contenta con el lenguaje que es

comun á las demás Artes literarias (por más que tambien pueda emplearlo, como en otro lugar veremos), sino que crea para sí un lenguaje propio, dotado de especialísimas condiciones estéticas.

A las cualidades generales que debe poseer el lenguaje literario, agrega el poético otras nuevas, además de requerir como absolutamente necesaria la posesion de otras, que no siempre son indispensables en aquél. Tal es, por ejemplo, el uso de los tropos ó figuras, de las imágenes, comparaciones, etc., por todo extremo indispensables en la Poesía, de cuyo lenguaje son material imprescindible, no siéndolo de igual modo del de los restantes géneros literarios.

Distínguese, además, el lenguaje poético por las numerosas libertades que le son permitidas, y á veces indispensables, y que en otros géneros rara vez se necesitan, y con frecuencia ni áun se disculpan; lo cual se debe á que es, ante todo, el lenguaje de la imaginacion, y por tanto, disfruta de la ámplia libertad que á ésta caracteriza en sus creaciones, y siempre se reviste de los vivos colores que á éstas distinguen.

Llévanse, pues, al más alto grado en el lenguaje poético las cualidades del literario. Atiende aquél, con mayor esmero que éste, á la eleccion de los vocablos, buscando los más sonoros, propios y onomatopéyicos, fijándose cuidadosamente en los epítetos, y concertando las palabras en armoniosa frase; dispone con ámplia libertad de todos los elementos del lenguaje, permitiéndose las más atrevidas licencias sintáxicas y prosódicas; traslada á cada paso el sentido de la palabra, creando todo género de figuras é imágenes; busca en el símil ó comparacion, en la hipérbole, en la alegoría, en el símbolo, en la personificacion, nuevos elementos de expresiva belleza, y de esta manera constituye un lenguaje pintoresco, lleno de color y de vida, ideal y libre, que se distingue tanto del lenguaje literario comun, ó mejor dicho, prosáico, como se distingue la creacion original y vigorosa del poeta de la que es propia de los restantes géneros literarios.

Pero á todas estas excelencias (que en suma no son otra

cosa que las del lenguaje literario, en general, elevadas á su más alto grado de perfeccion) agrega el lenguaje poético otra que le es peculiar y le da privativo carácter, á saber: la sujecion á una ley musical fija y constante, lo que se llama *ritmo ó versificacion*.

Sin entrar ahora en la cuestion de si el único lenguaje propio de la Poesía es el rítmico (cuestion que tiene lugar más oportuno al estudiar en particular la Poesía), y limitándonos á consignar que, si no es el único, cuando ménos es el más adecuado, y que sólo ella puede usarlo legítimamente, indicaremos en términos sumarios cuáles son los caractéres del lenguaje rítmico, y cuáles las formas con que ha aparecido en la historia.

El lenguaje rítmico es hijo de la Música. La idea de sujetar la palabra á una ley rítmica constante (1), nació de haberla unido á la Música en los primitivos tiempos, en los cuales, no sólo la Música y la Poesía eran inseparables, sino que á ellas se agregaba constantemente el Baile. Esta union imponia á la Poesía una ley musical, la convertia en verdadera música; y cuando la separacion entre las artes mencionadas llegó, la Poesía conservó su carácter musical, y la manifestacion de este carácter fué la versificacion, que (segun la acertada definicion de Hermosilla) es *la artificiosa y constante distribucion de una produccion poética en porciones simétricas de determinadas dimensiones, sujetas á ciertas medidas y denominadas versos.*

El lenguaje rítmico se ha sometido á leyes y fundamentos distintos en cada pueblo, originándose de aquí los diferentes sistemas rítmicos ó métricos. Los primeros y más sencillos se fundan en lo que se llama el *ritmo ideal*, esto es, en la correspondencia simétrica de los pensamientos, siendo, por tanto, una simple modificacion de la prosa, que no llega á constituir un verdadero ritmo musical. Tal es el *paralelismo hebreo*, que se limita á dividir la frase en dos partes iguales, conteniendo la primera el pensamiento capital, y la

(1) Véase en la leccion XIV la definicion del ritmo y de los demás elementos musicales de la palabra.

segunda la repeticion amplificada, la antítesis ó el complemento de dicho pensamiento, como se observa en los versículos de la Biblia. Para perfeccionar este sistema se adoptaron otros varios procedimientos, como contar las sílabas de las dos partes en que se divide la frase, ó emplear acentos eufónicos para darla cierta melodía. Varios pueblos orientales, además del hebreo, emplearon este y otros sistemas análogos.

Otro procedimiento, no ménos sencillo y elemental, pero que tiene más carácter musical que el paralelismo, es la *aliteracion*, que consiste en servirse de palabras que comiencen con una misma letra. La poesía primitiva de los pueblos septentrionales ofrece repetidos ejemplos de la aliteracion, que tampoco fué desconocida de griegos y latinos (1).

Los sistema rítmicos que merecen el nombre de tales, se fundan en diversos elementos, como son el *acento*, la *cantidad silábica*, el *número de sílabas* y la *rima*.

En la cantidad silábica descansa principalmente la versificacion griega, hecho perfectamente explicable si se advierte que la Música y el Baile iban estrechamente unidos á la Poesía en Grecia, y que, por tanto, la medida del tiempo habia de tenerse muy en cuenta en aquel sistema de versificacion. La cantidad sigue dominando en la métrica latina; pero no se conserva con tanta pureza, sobreponiéndose en cambio el acento, que va cobrando cada vez mayor importancia, hasta reemplazar á la cantidad en los primeros siglos de la Edad Media (2).

En las literaturas modernas la ley de la cantidad ha desaparecido casi por completo, aunque quedan de ella algunos

---

(1) En los refranes se halla la aliteracion con mucha frecuencia, como en este tan conocido: *Quien dá pan á perro ajeno, pierde pan y pierde perro*, que ofrece tambien cierto paralelismo. Un ejemplo de aliteracion es este conocidísimo verso latino:

O Tite, tule Tati tibi tanta tyranne tulisti.

(2) En el sistema rítmico griego, la unidad de tiempo, indispensable para el ritmo, estaba representada por la sílaba breve. Combinando las sílabas breves con las largas (que valian dos unidades de tiempo), y sujetándolas á una cadencia marcada por la elevacion y caida de la

vestigios, siendo sustituida por el acento y el número de las sílabas, como se observa en la versificacion castellana, por ejemplo.

Un nuevo elemennto rítmico aparece en las modernas literaturas, y es la *rima*. La rima, adorno del verso más bien que verdadera condicion musical de él, consiste en la igualdad ó semejanza de la terminacion de los períodos simétricos (versos) en que se divide la composicion. La igualdad de todas las últimas letras del verso, á contar desde aquella en que carga el acento, se llama *rima perfecta* ó *consonancia*; la igualdad de las vocales, pero no de las consonantes, se denomina *rima imperfecta* ó *asonancia*.

El número de sílabas, la colocacion del acento, la igualdad ó semejanza de terminaciones y algun resto de la antigua ley de la cantidad silábica, constituyen, pues, las bases de los sistemas de la moderna versificacion. No son, sin embargo, todos estos elementos igualmente esenciales en todas las lenguas modernas, pues en castellano, por ejemplo, se puede prescindir de la rima y componer versos sueltos, aunque sean extremadamente difíciles, por nuestra ineptitud para percibir el ritmo cuando quedamos privados del auxilio del consonante.

El acento es el elemento comun á todos los sistemas rítmicos y el más importante de todos, por representar el elemento ideal ó espiritual de la versificacion; los demás son cualidades musicales ó adornos del ritmo. Con gran esmero determinan gramáticos y retóricos los distintos oficios del acento (sintáxico, prosódico y musical), y lo dividen en *tónico* y *eufónico* y en *agudo*, *grave* y *circunflejo*, conviniendo todos en que representa la notacion musical en la pronunciacion, y distingue las sílabas en que se debe elevar la voz por ser las principales, con lo cual marca tambien un

---

voz (*ársis* y *tésis*), crearon los griegos el *pié*, que representaba el compás del ritmo, y se dividia en *pirriquio*, *troqueo*, *coreo*, *yambo*, *espondeo*, *dáctilo*, *anapesto*, *lesbio*, *crético*, etc. La reunion de cierto número de piés formaba el período rítmico ó *verso*. Los períodos rítmicos se combinaban á su vez formando *estrofas*, y estas se dividian en *estrofa*, *anti-estrofa* y *epodo*.

movimiento susceptible de medida, un verdadero ritmo. Por tales condiciones el acento ha logrado sobreponerse á la cantidad silábica, y convertirse en elemento capital de todo sistema rítmico.

Multitud de cuestiones de no escasa importancia ofrece al gramático y al filólogo el estudio de los diferentes sistemas rítmicos; pero como no interesan inmediatamente á nuestros propósitos, juzgamos conveniente omitirlas aquí (1).

Terminamos con esto el análisis de la palabra, y por consiguiente, el de los elementos esenciales del Arte literario. Sabido ya que éstos son la belleza, que es lo realizado por dicho arte, y la palabra, que es el medio sensible de realizarlo, debemos tratar ahora de saber cómo se realiza, ó lo que es igual, qué elementos intervienen y á qué principios y reglas se somete la produccion de las obras literarias, ó lo que es lo mismo, de las realizaciones parciales y concretas de la belleza literaria. Para esto hemos de examinar, no sólo el modo de producirse las obras y los elementos de éstas, sino las condiciones que ha de poseer el artista, así como la influencia social del Arte literario, y la intervencion que en él tiene el público que contempla sus producciones; todo lo cual será objeto de la segunda parte de nuestro estudio.

(1) Hállanse todas ámpliamente expuestas en el tomo I de la *Literatura general* del Sr. Canalejas, donde podrá estudiarlas el que así lo desee. Por nuestra parte, creemos que para el objeto que nos proponemos, basta con lo que en el texto dejamos consignado.

PARTE SEGUNDA.

TEORIA DE LA PRODUCCION LITERARIA.

SECCION PRIMERA

EL ARTISTA.

LECCION XXI.

Cualidades del artista literario.—Vocacion.—Instruccion.—Educacion.—Facultades intelectuales y morales.—Impresionabilidad ó sensibilidad.—Inspiracion.—Habilidad técnica ó destreza artística.—Génio.—Talento.—Gusto.—Originalidad.

Comprendiendo la Literatura géneros enteramente distintos, y siendo en unos la produccion una verdadera creacion y en otros una mera expresion en formas artísticas de cosas agenas al Arte, es muy difícil, al ocuparse de las cualidades que debe poseer el artista literario, trazar reglas generales aplicables á todos los casos, pues es indudable que el poeta, el orador y el didáctico han de poseer aptitudes y condiciones muy distintas, siendo muy pocas las que son comunes á todos ellos. Por esta razon, al exponer el asunto de la leccion presente, nos veremos precisados á establecer á cada paso excepciones de las reglas generales que señalemos.

No todos los hombres han nacido para el Arte, ni todos los que poseen aptitudes artísticas pueden aplicarlas al Arte literario. La igualdad fundamental de los hombres no excluye las variedades individuales; la ley de la division del trabajo impera en el mundo moral como en el físico, y á cada indivíduo corresponde una aptitud distinta que le obliga á dedicarse á un fin determinado, y que se revela en esa tendencia constante é invencible qne se llama *vocacion*.

Por consiguiente, el artista literario debe tener vócacion para su arte y mostrarla desde luego, no sólo en su aficion constante y en su propósito firme de consagrarse á él de por vida, sino en su aptitud, mostrada en toda clase de ensayos literarios. Pero la vocacion necesita, para completarse, de la educacion. El artista ha de ser educado en vista del arte que va á cultivar. Mas como quiera que el artista es ántes que todo, hombre, fuerza es tambien que su educacion sea lo primero humana más que artística, sin que pueda considerarse educado con sólo poseer la educacion especial para su arte. Muchos han sostenido, sin embargo, que el artista liteterario necesita únicamente génio y no educacion, fundándodose en que el Arte es hijo de la pura inspiracion, y en que el artista nace y no se hace. Pero contra esto puede decirse que, si bien el génio no nace de la educacion, se perfecciona educándose, habiendo sido hombres ilustrados y cultos casi todos los grandes artistas. Por otra parte, tratándose de la Literatura, arte complejo y vasto, relacionado con todos los fines humanos y que expresa toda la realidad, es evidente que la cultura del artista facilitará no poco la adecuada expresion de la idea. Todos los géneros literarios encuentran fuente inagotable de inspiracion en la Ciencia tanto como en la vida, y no serian posibles multitud de composiciones sin poseer conocimientos científicos, como no serian tolerables en el artista errores capitales científicos en que, desprovisto de cultura, puede fácilmente incurrir. La cultura general humana, que debe darse en lo que se llama *segunda enseñenza*, y que comprende los conocimientos fundamentales de aplicacion más inmediata para la vida es, pues, absolutamente indispensable al artista literario.

Mas esto no basta: el conocer y el hacer van siempre unidos, y es tan necesario saber vivir como saber pensar. El artista literario, que se dedica á un arte eminentemente social por su carácter como por su influencia, necesita conocer la vida experimentalmente, no sólo en sí mismo, sino en sus semejantes; necesita estudiar en esa escuela de perpétua enseñanza que se llama *mundo*, única que puede despertar en el hombre vivo interés hácia sus semejantes, rectitud de juicio, delicadeza de sentimientos y arte esquisito en el obrar. El literato necesita conocer el mundo, tener experiencia de la vida para concertar en sus obras lo ideal y lo real, conocer á fondo el corazon humano y ser digno de su pueblo y de su tiempo. Por eso las grandes producciones literarias son fruto de la edad madura, y no de la juventud, como erróneamente se piensa, porque sólo en la edad madura puede la experiencia, unida á la razon, prestar claridad y rectitud de juicio á la inteligencia, templanza y pureza á los afectos del corazon, firmeza y perseverancia á la voluntad (1).

Los dos grados de educacion que dejamos expuestos tocan al artista como hombre, pero falta otro que le atañe especialmente como artista. Tal es la cultura especial técnica para su arte, que comprende tres partes: educacion teórica, práctica y teórico-práctica.

La educacion teórica del artista literario comprende el conocimiento de la Ciencia de la literatura en sus tres partes: filosófica, histórica y compuesta. Esta parte de la educacion es esencialísima, y por desgracia harto descuidada en general por los literatos. Es, en efecto, indispensable al artista literario conocer la esencia y las leyes del arte que cultiva, conocer tambien su historia, y finalmente, componer ambos conocimientos, considerando las leyes como mostradas en los hechos, y los hechos como determinados bajo las leyes.

---

(1) Singularmente en ciertos géneros literarios es de todo punto indispensable la experiencia. ¿Cómo pudieran el dramático y el novelista pintar en sus obras el corazon humano sin conocerlo profundamente, no por teorías psicológicas, sino merced á la observacion diaria y al trato social?

La educacion práctica toca especialmente al material sensible y supone el conocimiento de la palabra en su esencia y leyes fundamentales (filología y gramática general), el conocimiento de la lengua hablada por el artista y de sus lenguas afines por lo ménos; á todo lo cual ha de acompañar una série de ejercicios prácticos que le den la habilidad necesaria y el indispensable dominio del material.

Por último, la educacion teórico-práctica se adquiere con el estudio de los grandes modelos del Arte literario en todas sus manifestaciones, y principalmente en la que por el artista sea preferentemente cultivada. Este estudio no ha de llevar á una servil imitacion de los modelos, sino á una libre asimilacion de sus bellezas, no perdiendo de vista el carácter de la época y del pueblo en que el artista vive, y evitando incurrir en deplorables y perniciosos anacronismos (1).

De poco ó nada servirian, sin embargo, estas condiciones si el artista no poseyera las facultades que el Arte exige, facultades que desarrollan y perfeccionan, pero no crean la educacion y la instruccion.

Todas las facultades del espíritu cooperan á la produccion de las obras artísticas; pero hay entre ellas una que es la facultad artística por excelencia: la *imaginacion* ó *fantasía*. Ya en otro lugar nos hemos ocupado de esta facultad singularísima, á la vez reproductora y creadora, que pinta y refleja en nuestra mente toda la realidad sensible, y combinando con plena libertad los datos que ésta le suministra, crea formas ideales que unas veces son los mismos objetos reales idealizados (libres de sus imperfecciones ó aumentados en sus excelencias), y otras, caprichosas combinaciones subjetivas de las formas reales de dichos objetos.

---

(1) Fácil es comprender que la educacion del artista literario ha de variar segun el género que cultive. Así, el didáctico se ha de educar de otro modo que el orador, y éste que el poeta; y áun dentro de cada género, ha de observarse igual variedad. El que se dedique á la novela histórica se educará de otro modo que el que se consagre á la de costumbres; el que cultive la comedia no se educará lo mismo que el que se dedique á la lírica, etc.

Esta facultad, creadora de la belleza ideal, es tambien el primero y más necesario agente de la produccion artística.

Sin imaginacion no hay artistas; ni la razon ni el entendimiento la sustituyen. Aun en aquellos géneros en que el Arte lirerario se pone al servicio de la Ciencia, la produccion de la obra fuera imposible sin esta facultad. La primera cualidad que el artista literario necesita poseer es, por lo tanto, una viva y rica fantasía.

La imaginacion del artista ha de ser fecunda y poderosa, constituyendo lo que se llama *inventiva*, esto es, la facilidad de crear formas bellas ideales. En los géneros literarios en que no hay creacion de imágenes y conceptos, sino sólo de formas de expresion, la fantasía no necesita tan alto grado de inventiva como en la Poesía, donde la creacion es elemento indispensable.

La imaginacion artística necesita del constante auxilio de la *memoria*. Como por más que el Arte idealice, siempre se alimenta de lo real, el artista necesita poseer un tesoro de observaciones acumuladas, que constituyen el material de sus obras, y que sólo puede conservar la memoria. A este tesoro, reunido laboriosamente por la observacion, recurre el artista á cada paso para hallar realidades que idealizar y encarnar en formas imaginativas.

Los datos que componen el material artístico se deben á la *sensibilidad*, pero han sido ordenados, combinados y convertidos en ideas y conocimientos por el *entendimiento* y la *razon*. Estas facultades, auxiliadas por la memoria, son las que suministran á la fantasía el conjunto de objetos é ideas (asuntos) que ella se encarga de informar. Además, como facultades discursivas y reflexivas, reguladoras de todos los actos del espíritu, han de intervenir en la produccion de las obras literarias, combinando acertadamente sus elementos, sometiendo á leyes y reglas la accion, á veces desordenada, de la fantasía, determinando la idea á que ha de someterse la composicion, y haciendo que en esta imperen el órden, la regularidad, la discrecion y el gusto. A estas facultades se debe tambien el que en ciertas obras

haya un elevado pensamiento y una tendencia trascendental (1).

A las facultades intelectuales ha de reunir el artista las que se llaman morales y sensibles ó afectivas. Sin pretender que el artista esté obligado (bajo el punto de vista del Arte) á cumplir fielmente en su vida los preceptos de la moral, cabe afirmar que, al ménos, el sentido teórico del bien no ha de faltar en él. Podrá no amoldarse en la práctica á las leyes de la moral; pero debe reconocer su valor, amar lo bueno y reflejarlo en sus obras, porque el bien, con no ser la belleza misma, es fuente de que ésta se deriva, y manantial de fecunda y elevada inspiracion. Tambien ha de poseer el artista voluntad enérgica y perseverante que le anime en el curso de la produccion.

La *sensibilidad* (entendida en su aspecto afectivo) es condicion inexcusable del artista literario, y, sobre todo, del poeta. La belleza ha de ser amada tanto como conocida, ó más si cabe, y sólo amándola se revela al espíritu en todo su esplendor. Además, los espíritus sensibles é impresionables, los que fácilmente se abren á las impresiones del sentimiento, son artistas por naturaleza, y sin gran esfuerzo descubren lo bello donde quiera que se halla. Y como, por otra parte, el sentimiento es la facultad adivinadora por excelencia, la que penetra donde á veces la razon no alcanza, es tambien facultad eminentemente artística.

Aun en su acepcion más ámplia, como facultad que recibe todo género de impresiones físicas y morales, la sensibilidad es importantísima en el Arte, por cuanto contribuye poderosamente á producir en el artista lo que se llama *inspiracion*. Con efecto; la impresion recibida produce siempre en el artista una excitacion poderosa de sus facultades creadoras, que engendra una expresion de lo sentido en que lo recibido en el espíritu se reproduce y expresa enteramente modificado, creado de nuevo, por decirlo así; otras veces

(1) En las obras didácticas, la accion de estas facultades es la que predomina; en las poéticas suele preponderar la fantasía, pero sin anularlas.

la espontaneidad del espíritu obra sin influencia extraña alguna y por su fuerza propia, recibiendo, en un caso como en otro, el nombre de *inspiracion*. La inspiracion, es, por tanto, la espontaneidad del espíritu en la obra de la produccion. Por regla general, sin embargo, la inspiracion se despierta mediante la impresionabilidad.

La inspiracion es un estado que presta á la produccion literaria fuerza de concepcion y representacion, animacion, calor y vida, y por esto se dice que sin inspiracion no hay Arte. La impresionabilidad sin la inspiracion no produce jamás artistas.

La inspiracion puede ser natural ó verdadera, y artificial ó falsa, pudiendo en este último caso ser fruto deliberado del cálculo. Con efecto; muchas veces el artista literario se juzga inspirado sin estarlo, ó trata de aparentarlo, por lo ménos, produciéndose entónces una inspiracion de pura fantasía, afectada y artificiosa, que da lugar á los engendros más delirantes ó á las más frias producciones. Sólo cuando el espíritu está verdaderamente afectado, ó cuando posee una portentosa potencia creadora, fluye la inspiracion naturalmente, interesando todas las facultades y produciendo obras enérgicas y sentidas. El arrebato exagerado, los efectos rebuscados, la hinchazon y el amaneramiento del lenguaje, distinguen á primera vista la falsa de la verdadera inspiracion.

La inspiracion verdadera tiene varios modos que conviene exponer. Puede ser tranquila, concertada, armónica, proporcionada, nacida del concierto racional de todas las facultades, en una palabra, *serena*; puede, por el contrario, ser arrebatada, descompuesta, nacida del desequilibrio de las facultades, y, en tal caso, es *febril* ó *calenturienta*. Es, por último, *subjetiva* ú *objetiva*, segun que provenga de impresio es de lo íntimo de nosotros mismos ó de impresiones de lo exterior.

La inspiracion no es, como suele creerse, un estado de sobrexcitacion próximo á la locura, ni un fenómeno misterioso y casi sobrenatural. La inspiracion se origina naturalmente de la emocion estética, siendo fruto de la fecundi-

dad de ésta. Nazca de impresiones exteriores ó internas, nada hay en ella que no sea natural, y jamás supone un arrebatado desconcierto de nuestras facultades, sino una simple excitacion de las que cooperan principalmente á la produccion artística. Tampoco es cierto que no deba someterse á regla alguna, y que sea tanto más legítima y fecunda cuanto más desordenada. Abandonada á sí misma, y no templada y regulada por la razon y el entendimiento, fácilmente produjera mónstruos y delirios, aunque tal vez engendrara portentosas bellezas. Por eso ha de someterse á preceptos racionales, subordinándose á las exigencias de la razon y del buen gusto (1).

Dueño el artista de todas las facultades antedichas y de una poderosa inspiracion, hállase en condiciones de producir la obra literaria, siempre que á aquellas acompañen ciertas cualidades especiales, que nacen de las anteriores, y que le dan lo que se llama *poder artístico* ó dominio de los elementos del Arte. Tales son la *habilidad técnica* ó *destreza artística*, el *génio*, el *talento* y el *gusto*.

Hay en todo arte un elemento exterior más ó ménos mecánico, de suma importancia y verdaderamente insustituible. Sin el conocimiento del claro-oscuro, de la perspectiva, de la combinacion de los colores, del desnudo, etc., no es posible ser pintor, por poderosa y rica fantasía y alta idealidad que se tenga; sin el conocimiento teórico-práctico de las leyes del lenguaje, y especialmente del idioma pátrio, sin el estudio de los grandes hablistas, sin el fácil manejo de los metros y rimas poéticas, sin la destreza y facilidad en la palabra, no es posible ser poeta, didáctico ni orador. El dominio del material es, pues, un poder indispensable al artista literario.

A este dominio del material sensible, á este fácil manejo del instrumento de que se sirve el Arte, es á lo que se llama habilidad técnica ó destreza artística. Sin ella es imposible

---

(1) Los géneros literarios que principalmente requieren inspiracion, son la Poesía y la Oratoria, sobre todo la primera. En la Didáctica su esfera de accion es, por lo general, muy limitada.

la produccion de la obra artística; pero ella, por sí sola, tambien es insuficiente, pues de nada sirve manejar el instrumento propio del Arte, si no se poseen ideas que se expresen por medio de él.

En el Arte literario, la habilidad técnica consiste en el conocimiento y fácil manejo del lenguaje, y se adquiere mediante la educacion y la práctica, en lo cual la destreza se distingue del génio, que nunca es fruto de la educacion.

El génio es el poder creador del espíritu. Hállase en todas las esferas de la vida, y en todas supone lo mismo: alta idea y poderosa iniciativa; pero aplicado al Arte, es el grado máximo de fuerzas de las facultades creadoras, el poder de crear las formas sensibles é ideales de lo bello.

La alteza de la razon, la penetracion del entendimiento, la profundidad y delicadeza del sentimiento, la fecundidad, riqueza y vitalidad de la fantasía, constituyen lo que se llama génio. En él llega la inspiracion á su más alto punto; él posee maravillosas y penetrantes intuiciones, que le abren mundos de belleza desconocidos para la generalidad de las gentes; él adivina lo bello y lo reviste de imperecederas y portentosas formas; él imprime á sus producciones un sello imborrable de originalidad; él, en suma, crea las obras que jamás perecen, los grandes modelos por todos imitados.

El génio es el producto de una organizacion especial, y en tal sentido se dice con razon que *nace y no se hace*. La educacion puede mejorarlo, encauzarlo, abrirle más anchos horizontes, y sobre todo, darle la habilidad técnica, que siempre es adquirida; pero no lo crea. Es más; el génio se alimenta de sí propio. Sin duda que en él influyen la tradicion y el pensamiento ajeno; sin duda que aprende y se educa, pero al punto se asimila lo que de fuera recibe y lo trasforma y modifica grabando en ello el sello de su personalidad. Por eso nunca imita ni de nadie es discípulo; antes eleva y reviste de originales y nuevas formas, creándolas de nuevo, las enseñanzas de sus maestros.

Cuando el poder creador se manifiesta en reducida escala y las creaciones del artista no traspasan los límites de lo comun y ordinario, se dice que el artista solamente tiene

talento ó ingenio. Los talentos suelen limitarse á ser discípulos é imitadores de los génios, y caso de ser verdaderamente originales, más se distinguen por la discrecion que por la alteza de sus obras.

El talento se entiende tambien como habilidad para desarrollar un pensamiento y componer el plan y la trama de una obra, en cuyo caso es principalmente la aplicacion del entendimiento reflexivo á la produccion artística. En tal sentido, el talento de un artista literario se manifiesta en la regularidad de sus producciones, en el gusto con que las desarrolla, en la discrecion que revela, etc.

Considerando el talento en esta última acepcion, suele ser escaso ó faltar por completo en el génio, que con frecuencia menosprecia ó conculca las reglas artísticas, peca contra el gusto y se permite licencias y extravíos que á veces rayan en extravagancias. Fácilmente se perdonan al génio estos deslices, en gracia á las excelencias en que sus obras abundan; pero no por esto han de aplaudirse, ni ménos se ha de considerar como requisito indispensable del génio, el extravío y el desórden; el génio no necesita incurrir en tales errores, y tanto más valdrá cuanto mejor sepa concertar la grandeza de su inspiracion con la discrecion y el buen gusto.

El gusto, esto es, la percepcion delicada de lo bello, es cualidad indispensable en el artista, y sólo poseyéndolo se libra de caer en graves faltas. El gusto no es innato; se adquiere con la educacion y con el estudio de los buenos modelos, y es inseparable compañero del talento.

Cuando el artista literario es un verdadero génio, ó cuando ménos, un talento distinguido, sus creaciones tienen un carácter peculiar, una fisonomía propia, que se llama *originalidad*. Refléjase ésta tanto en la manera de concebir y desempeñar el asunto, como en la de expresarlo por medio del lenguaje. En este último caso, la originalidad se manifiesta en el estilo, expresion del carácter del autor que ya hemos examinado anteriormente. La originalidad en la concepcion consiste, no tanto en tratar asuntos nuevos (lo cual suele ser difícil), como en tratarlos de un modo nuevo,

con formas propias y características, que distingan profundamente á una obra de todas las demás.

Cuando el artista literario se obstina, no sólo en decir las cosas de un modo nuevo, sino en decir nuevas cosas; cuando cifra todo su empeño en distinguirse por todos conceptos de los demás, fácilmente incurre en esa falsa y violenta originalidad á que se llama *extravagancia*. Los verdaderos génios nunca necesitan apelar á tales recursos; el asunto más sencillo y gastado les basta para producir asombrosas creaciones. Los génios extraviados y las medianías son los que confunden lo original con lo extravagante, creyendo que ser original es decir ó hacer lo que nadie dice ni hace, y hacerlo con las más inusitadas formas. De este afan por la originalidad nacen en la Literatura lamentables extravíos (1).

LECCION XXII.

Proceso de la produccion literaria.—Accion general de las facultades del artista en ella.—Momentos en que puede dividirse.—Concepcion de la idea y del asunto.—Creacion de las formas de la idea.—Composicion y desarrollo de la obra.—Manifestacion exterior por medio del lenguaje, de lo concebido y compuesto.

Cuando el artista literario,—impresionado por la contemplacion de la belleza, si es poeta, deseoso de expresar con bellas formas sus ideas científicas, si es didáctico, ó queriendo poner su ingenio ó su palabra al servicio de fines que estima justos, si es orador,—se resuelve á producir y manifestar en formas exteriores sensibles su idea, componiendo lo que se llama una obra literaria, lo que en realidad hace es poner en ejercicio todas sus facultades y aplicarlas

(1) El *gongorismo* ó *culteranismo* y las manifestaciones exageradas del *romanticismo* son buena prueba de ello. En cambio, Shakespeare es el más original de los dramáticos, y rara vez hizo otra cosa que tratar asuntos olvidados de puro sabidos.

á la realizacion de su propósito. El proceso intelectual que media desde que concibe el asunto hasta que lleva á término su ejecucion, es lo que aquí debemos considerar.

Las tres facultades fundamentales del espíritu: *inteligencia*, *sensibilidad* y *voluntad* (ó en otro términos: el *conocer*, el *sentir* y el *querer*) (1), ejercen una accion general y directa en la produccion de toda obra literaria, cualquiera que sea el género á que pertenezca. Desde el comienzo de la produccion, estas facultades están en ejercicio, pues aquella se debe á una idea amada y querida por el artista, y su punto de partida es un acto de la voluntad de éste: la resolucion de producir una obra.

Que toda obra literaria es producto de estas facultades es tan evidente, que no necesita demostrarse. Sin idea de lo que en la obra ha de ser realizado, sin claro conocimiento de todos los elementos que han de jugar en ella, sin sentimiento poderoso de la belleza, sin amor al asunto que en la obra se desarrolla, sin firme y perseverante voluntad de llevarla á cabo, la produccion fuera imposible. Yerran, por lo tanto, los que atribuyen la produccion de la obra literaria á una ú otra de estas facultades, suponiendo, por ejemplo, que la Poesía es hija del sentimiento y la Didáctica de la inteligencia. Sin negar que alguna de estas facultades prepondere sobre las demás ó tenga mayor importancia que ellas en cada género, fuerza es reconocer que no hay produccion literaria que no sea fruto del concurso de las tres (2).

---

(1) Como suponemos versado al lector en la Psicología, nos creemos dispensados de definir estas facultades.

(2) Y si por ventura no fuera así, la obra literaria seria imperfectísima, pues fuera fria y desanimada si al mero pensar se confiase, desordenada é irracional si se entregára al mero sentir, trabajosa y falta de vida si se debiera sólo á esfuerzo de la voluntad. La armonía de la produccion, la adecuada conformidad entre lo expresado y la expresion, todas las condiciones de la obra literaria, han de ser fruto del racional concierto de todas las facultades. Cada facultad aislada es impotente para la produccion literaria; unidas las tres orgánicamente, engendran mundos de belleza. Conseguir este resultado, armonizarlas y concertarlas, toca á la razon, como facultad suprema, reguladora y directora en la vida del espíritu.

La produccion literaria comprende diversos momentos sucesivos, en cada uno de los cuales interviene especialmente una de las facultades en que suele dividirse la inteligencia (razon, entendimiento, imaginacion, memoria). De estos momentos, unos son internos, otros interno-externos.

El primero de ellos es la concepcion general de la obra, es decir, de la idea y del asunto que han de constituir su fondo. En esta concepcion entran lo que propiamente se llama asunto de la obra, su idea ó pensamiento, el objeto que el artista se propone y el fin á que tiende al componerla. Todo esto es una funcion propia de las facultades conceptivas y reflexivas del espíritu, esto es, de la razon y del entendimiento.

Cuando la obra es puramente artística, cuando su fin único ó preponderante es realizar lo bello, sigue á esta funcion la creacion de las bellas formas sensibles en que la idea ha de individualizarse y concretarse, sean estas formas meras reproducciones de la realidad exterior, más ó ménos idealizada, sean libres creaciones del espíritu hechas con presencia de los datos que ofrece la observacion. Como el Arte es una forma pura, este momento de la produccion es el verdaderamente artístico, pues en él comienza la idea á revestir las formas propias del Arte. Esta funcion es desempeñada por la fantasía, en su cualidad de facultad reproductora y creadora de las formas sensibles é ideales.

Concebido é informado el asunto, hay que desenvolverlo y exponerlo, lo cual constituye nuevos momentos de la produccion. Uno de ellos es la composicion de la obra, esto es, el desenvolvimiento y combinacion de todos los elementos que la componen (el desarrollo y marcha de la accion en un poema épico ó dramático ó en una novela, la sucesion concertada de imágenes y pensamientos en una composicion lírica, la exposicion de argumentos y de principios en una obra oratoria ó didáctica), lo cual se hace mediante las formas expositivas del pensamiento concebido é informado (exposicion, narracion, descripcion, diálogo, etc.), correspondiendo esta funcion principalmente al entendimiento, auxiliado por la fantasía.

A la composicion precede la formacion del plan de la obra; y la acompaña constantemente la manifestacion ó expresion, por medio del lenguaje, de lo pensado y compuesto. A medida que el artista va desarrollando su pensamiento, lo traduce en el lenguaje, formado y representado interiormente por la fantasía, y exteriorizado despues por medio de la palabra ó del escrito.

La fantasía, el entendimiento y la memoria desempeñan esta funcion, que se llama ejecucion de la obra, y en la cual hay que distinguir en la mayoría de los casos, algunos momentos en que se divide, como son la formacion del cróquis ó bosquejo de lo que se ha de escribir (el *borrador*), la redaccion del escrito y la correccion de éste.

Para aclarar esta doctrina y mostrar de una manera exacta cómo se suceden estos momentos ó funciones de la produccion literaria, parécenos conveniente servirnos de un ejemplo, que será la inmortal novela de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha.*

Propúsose Cervantes combatir la aficion á los libros de caballería, tan desarrollada en su tiempo, y mostrar los delirios y extravíos á que podia conducir esta aficion. Este es el pensamiento ó la idea de su obra, y el acto de pensarlo y concebirlo Cervantes constituye la *concepcion* de aquella. Concurrieron á este acto el *conocer*, el *sentir* y el *querer:* el conocer, porque lo primero fué ver ó contemplar la idea; el sentir, porque se interesó por ella, sin lo cual no la hubiera realizado; el querer, porque una vez conocida y sentida, libremente se determinó á ejecutarla.

Trató despues Cervantes de representar sensiblemente su idea en una *forma*, en una *imágen* fantástica y bella que vivamente la realizára, y entónces, en un momento de inspiracion, creó su *fantasía* el imaginario tipo de un loco extraviado por los libros de caballería, al cual servia de contraste un tosco labriego malicioso, interesado y positivista. D. Quijote y Sancho fueron el fruto de esta segunda funcion de la produccion, y las aventuras de ambos personajes constituyeron el asunto de la obra.

Era todavía necesario que el asunto se expresára ade-

cuadamente mediante una accion en la que se desarrollára; era necesario relatar una série de aventuras de aquellos personajes y de otros de menor importancia relacionados con ellos. Para esto hubo Cervantes de concebir nuevas ideas y crear nuevas imágenes, que *compuso* entre sí y con las anteriores en una bien trazada trama, mediante el ejercicio de su *entendimiento* y el auxilio de su *memoria*.

Hecho esto, y representada en su fantasía en continuidad con todo ello su expresion sensible en la palabra (imaginando lo que habian de decir los personajes, el modo con que habian de referirse sus aventuras, etc.), procedió Cervantes á ejecutar su obra, para lo cual probablemente la escribió primero en borrador; despues la redactó en su forma definitiva, y por último la corrigió y retocó hasta dejarla en estado de poderse dar á la imprenta.

Tal es, pues, claramente mostrado en este ejemplo, el proceso de la produccion literaria.

SECCION SEGUNDA

LA OBRA.

LECCION XXIII.

Elementos de la obra literaria.—El fondo.—Elementos de que éste se compone.—El fin de la obra.—Su idea y asunto.—Lo realizado, lo expresado y lo expuesto en la obra literaria.—Valor estético de estos elementos.

Al producir el artista una obra literaria, propónese expresar una idea, realizar en formas sensibles, mediante la palabra, algo que vive en su mente, bien sea representacion

fantástica, bien concepto abstracto, ora sentimiento, ora conocimiento. Esto que ha de ser expresado y realizado en la obra, que constituye la materia que ha de informar despues la fantasía y traducirse luego en palabras, es el primer elemento de la obra literaria, lo que se llama su idea ó pensamiento, y mejor aún, su *fondo*.

No es el fondo de la obra un elemento simple, sino complejo, compuesto á su vez de otros elementos. Bajo estos términos generales: fondo, idea, pensamiento, asunto de la obra, se comprenden cosas muy distintas, que debemos examinar separadamente.

Al determinarse un artista á producir una obra, al contemplar, antes de componerla, esto que se llama pensamiento ó fondo de ella, verifícase en él un acto triple de conocimiento, sentimiento y voluntad, en el cual van envueltos el fin inmediato y concreto que al producir la obra se propone, el fin último y general á que la encamina, la idea ó sentimiento que en ella va á desarrollar y el asunto de que va á tratar. Todos estos elementos reunidos contribuyen á formar el fondo de la obra, su sustancia ó materia formable.

El fin general de la obra es lógicamente el primero de estos elementos, pues la actividad no se despierta nunca ni se mueve en un sentido determinado (siendo consciente) sin un fin preconcebido á que se dirija. En tal concepto, el fin es juntamente fin y motivo, y sólo cuando tal acontece es puro y recto, como claramente lo muestra en todas las esferas de la vida la Etica ó ciencia de las costumbres.

Pero el fin rara vez es simple en el Arte; por punto general, reúnense en el fin artístico diferentes fines de importancia diversa, que deben enlazarse entre sí, subordinándose los de ménos valor y los más subjetivos á los más objetivos y de mayor y más general importancia.

El fin supremo y fundamental del Arte bello es la realizacion de la belleza, y en tal sentido, el Arte literario por excelencia es aquel en que este fin, si no es el único, prepondera sobre los restantes, ó lo que es igual, la Poesía. Los demás géneros literarios tienen, por esto, ménos valor y legitimidad,

y no son en rigor más que formas artísticas de fines extraños al Arte, por cuanto en ellos este fin queda subordinado á otros distintos, como la manifestacion y propagacion de la verdad científica en la Didáctica, la defensa de la justicia, de la fé ó del bien público en la Oratoria.

Pero á este fin pueden acompañar otros. El artista, además de realizar la belleza, puede proponerse moralizar, inspirar ciertos sentimientos elevados, servir á determinados intereses, mostrar verdades, dilucidar problemas, etc. Todos estos fines son legítimos en el Arte, pero á condicion de subordinarlos al fin fundamental, á la realizacion de lo bello, cuando el Arte que se cultiva es la Poesía; á la expresion de la verdad ó á la defensa de la justicia en los demás (1).

Al lado de estos fines objetivos, propónese el artista otros subjetivos que le son personales; como el deseo de obtener aplausos y gloria, el de lucrarse con su trabajo, etc. Cuando á estos fines sacrifica el artista los que son propios del Arte, cuando, por ejemplo, adula el mal gusto del público ó escribe inmoralmente por obtener ganancia, estos fines dejan de ser legítimos y el artista se rebaja y prostituye, rebajando á la vez el Arte mismo. Pero nada hay de censurable en ellos si los subordina á los propiamente artísticos.

Toda obra artística (y por tanto, toda obra literaria) es producto de una idea ó pensamiento que en ella se manifiesta. Esta idea ha de responder siempre á uno de los fines generales que el Arte literario se propone; pero muy bien puede no llevar consigo ningun fin determinado y concreto (en

(1) Estos fines particulares constituyen el objeto peculiar de cada obra, que muy bien puede no tener ninguno, cuando es poética. Con efecto; el poeta puede no proponerse otra cosa que realizar lo bello, sin cuidarse de probar nada. Los partidarios del arte docente niegan esto y sostienen que toda obra poética debe tener trascendencia y encerrar alguna enseñanza; pero si bien es cierto que esto es una perfeccion más en la Poesía, dista mucho de ser requisito indispensable para su belleza. La belleza es una forma con valor propio, y el Arte lo mismo, y fuera negar la sustantividad de ambos y cerrar los ojos á la evidencia el sostener que sólo valen en cuanto encierran trascendentales pensamientos. Una égloga de Garcilaso nada enseña ni prueba, y, sin embago, es bella y artística por todos conceptos.

tado psicológico, un hecho, un principio científico, una tésis jurídica, etc.)

La expresion de la idea y la exposicion del asunto producen la realizacion del fin ó fines de la obra que, si preceden en la concepcion á aquellas, las siguen en el resultado efectivo, ó lo que es igual, son á la vez sus móviles y sus resultantes. La idea y el asunto identifícanse y confúndense á veces, como ya hemos dicho, y en todo caso, ora se identifiquen, ora no, el asunto siempre envuelve la expresion de la idea. Con efecto; al exponer y desarrollar el orador y el didáctico la tésis religiosa, el teorema científico, ¿qué hacen, en último resultado, sino expresar sus ideas y sentimientos en estas materias? Al cantar el poeta épico los hechos heróicos, al llevar á la escena el dramático las luchas de la vida humana, ¿qué hacen, sino expresar sus ideas, sus emociones, el estado de su conciencia; qué hacen, sino traducir al exterior las formas ideales con que concibieron aquellos hechos y aquellos dramas?

El hombre jamás sale de sí mismo. Encerrado eternamente dentro de su conciencia, nunca se comunica inmediatamente con lo exterior, ni directamente puede expresarlo en sus obras. Podemos, por consiguiente, afirmar con entera seguridad, por extraño que á primera vista parezca, que, cualquiera que sea el asunto que el artista desarrolle, en toda obra literaria *lo inmediatamente expresado somos nosotros mismos en nuestros estados de conciencia.*

Parece aventurada, sin embargo, esta afirmacion, si se atiende á lo que nos dice la historia de la Literatura. Hallamos en ella, con efecto, multitud de producciones en que, al parecer, no somos nosotros lo expresado, sino objetos exteriores, naturales, humanos ó divinos. Cuando Dante refiere los tormentos de los condenados en el infierno, cuando Virgilio describe los trabajos del campo, cuando Herrera canta la victoria de Lepanto, cuando Tácito nárra los hechos de la historia romana, cuando Ciceron revela al Senado los criminales propósitos de Catilina, no parece que lo expresado en las obras de estos autores sean Dante, Virgilio, Herrera, Tácito ó Ciceron, sino objetos enteramente exteriores á

ellos. Veamos, pues, si es posible, resolver esta grave dificultad.

En primer lugar, es fácil notar en los mismos ejemplos citados, que *inmediatamente* expresa Dante *su idea* del infierno, Virgilio *su conocimiento* de las labores agrícolas, Herrera *su entusiasmo* por las glorias de la armada española, Tácito *su ciencia* histórica, y Ciceron *su indignacion* contra Catilina. Lo inmediatamente expresado en estos ejemplos es, pues, *un estado psicológico* de los mencionados autores.

No por esto hemos de negar que esta expresion no es igual á la que hallamos, por ejemplo, en Ovidio, cuando expresa su dolor y desesperacion en los *Tristes*, ó en Tibulo, cuando exhala sus quejas amorosas en sus *Elegías*. Lo cual nos indica que, si bien lo inmediatamente expresado en la obra literaria somos siempre nosotros mismos, cabe expresar tambien *mediatamente* (mediante nosotros) lo que nos es extraño y exterior, esto es, todos los demás objetos de la realidad, como en los ejemplos anteriores; ó expresar únicamente el estado de nuestra conciencia, como en estos ejemplos de Ovidio y Tibulo. Dedúcese de aquí que hay dos modos fundamentales de expresion, que originan, como en su lugar veremos, géneros distintos en el Arte literario.

Pero al expresar lo que nos es extraño, lo que no somos nosotros, ¿cómo lo expresamos, sino en cuanto es recibido en nosotros, en cuanto constituye un estado de nuestra conciencia? Lo que inmediatamente expresamos en este caso no es lo exterior, sino nosotros en nuestra relacion con ello. El artista expresa lo exterior en cuanto lo recibe en sí (como pensado ó sentido), concibiéndolo libremente en su razon, representándolo en su fantasía y reproduciéndolo en lo exterior sensible, no tal como es en sí, sino tal como en el artista es recibido, concebido, representado y reproducido. El artista recibe el mundo exterior, y lo reproduce trasformado, idealizado, *nuevamente creado* por su fantasía imprimiendo y encarnando su idea en lo sensible, mediante el poder que sobre ello tiene.

Lo expresado, por tanto, en toda obra literaria, ora sea-

mos nosotros su asunto, ora lo sea la realidad exterior, es siempre nuestra idea ó nuestro sentimiento, esto es, nuestros estados de conciencia. Lo que despues resulta realizado mediante la obra, es ya exterior á nosotros, es objetivo; pero en el fondo de ello no hay otra cosa que una idea que ha tomado cuerpo y se ha encarnado en formas sensibles. Realizamos, pues, la belleza, la verdad ó el bien en la obra literaria, exponemos asuntos diversos, interiores y subjetivos los unos, objetivos y exteriores los otros; pero nunca expresamos otra cosa que nuestra idea, ó lo que es igual, lo expresado en el Arte literario (como en todo arte), somos siempre nosotros mismos en nuestros estados de conciencia.

Los elementos hasta aquí expuestos, que constituyen el fondo de la obra literaria, no son, en sí mismos, elementos artísticos. Aunque la concepcion del fondo de la obra es un momento de la produccion, la creacion artística no comienza sino al concebir la forma en que se ha de encarnar la idea.

Esta, y el asunto de la obra, son materia que para ser artística requiere forma estética, y que con otra forma seria cosa distinta. Así como con un mismo pedazo de mármol puede hacerse una estátua admirable ó una tosca losa, una misma idea puede producir una obra bella ó un engendro absurdo, y lo mismo puede suministrar asunto para una produccion poética que para un árido trabajo didáctico. No quiere decir esto que la idea y el asunto nó deban ofrecer condiciones de belleza, ni que su eleccion sea indiferente, ántes al contrario; pero aparte de que un asunto que nada de particular ofrece puede adquirir notable belleza, gracias á la forma, es lo cierto que de nada sirve la perfeccion y excelencia de la idea si la forma no es estética. Esto se observa, sobre todo, en la Poesía, donde la verdad ó belleza de la idea significan muy poco, si la forma es defectuosa, salvándose, en cambio, una idea mezquina, y áun falsa, si la forma es bella. En la Oratoria y la Didáctica, la idea es lo que más importa; pero esto se debe á que tales géneros tienen, en realidad, muy poco de artísticos (sobre todo el segundo) por no ser su fin la realizacion de la belleza.

LECCION XXIV.

Elementos de la obra literaria.—La forma.—Su respectivo valor en los distintos géneros literarios.—Sus clases.—Formas conceptivas ó imaginativas.—Formas expositivas —Formas expresivas ó significativas.—Valor estético de estos diversos géneros de formas.

Como hemos indicado en repetidas ocasiones, el Arte no es otra cosa que creacion de formas. Las ideas que expresa, los asuntos que expone, son su materia; pero esta materia no adquiere cualidad artística mientras no se encarna en formas sensibles. La concepcion de la forma es, por tanto, el primer momento de la produccion artística; la forma es el verdadero elemento artístico de la obra literaria.

No quiere decir esto que la belleza resida sólo en la forma. La idea y el asunto de una obra pueden ser bellos, y por eso su eleccion no es indiferente, sobre todo en la Poesía; pero su belleza no es artística, no es creacion del Arte, sino belleza natural ó real. Cuando el artista trata de producir belleza puede inspirarse en asuntos y expresar ideas bellas; pero la belleza que él quiere crear reside en la forma que da á estos asuntos é ideas, forma propia, original, nueva, producto de su fantasía. La naturaleza es bella en sí misma; pero cuando el artista se inspira en ella para producir su obra, la belleza que ésta ofrece no tanto es la belleza real de la naturaleza, como la que se origina del modo especial con que el artista concibe y representa la realidad.

La importancia y el carácter de la forma varían notablemente en cada género literario. Cuando el fin primero del artista no es producir belleza (como acontece en la Oratoria y la Didáctica), la forma no es más que una bella vestidura de la idea, un simple medio para expresar el pensamiento y exponer un asunto de un modo agradable y artístico. Pero cuando el artista es poeta, cuando no subordina el Arte á fines extraños, la forma es el elemento fundamental de la obra y

casi siempre se convierte en asunto de ésta (1), reduciéndose el fondo á la idea ó el pensamiento que el artista quiere desarrollar. Entre el pensamiento que expresan y el asunto que ventilan el orador ó el didáctico y la forma exterior y sensible en que los traducen, no media nada; las composiciones de este género no tienen de artístico otra cosa que su estructura arquitectónica, su estilo y lenguaje, y en la Oratoria los bellos sentimientos que manifiesta y los patéticos recursos á que apela el orador. Pero en la obra poética no sucede lo mismo. En ella la idea, el pensamiento, reviste en la mayoría de los casos una forma imaginativa ideal, se encarna en una imágen, en una figura, en un hecho, en algo que no tiene realidad exterior efectiva, que se convierte en materia ó asunto de la composicion, y que luego se reviste de las formas expositivas y expresivas, que son comunes á todos los géneros.

Si analizamos cualquier discurso de Ciceron ó examinamos un escrito místico de Fray Luis de Granada, por ejemplo, observaremos que uno y otro exponen directamente su pensamiento, sin revestirlo de forma fantástica alguna, sino limitándose á concertar y combinar en una bella construccion los argumentos y las razones que pueden alegar en pró de su causa el primero, y de sus doctrinas el segundo, y vertiendo todo lo que piensan en bello y artístico lenguaje. A estas formas expositivas y expresivas se reduce el elemento artístico de su trabajo, que en su fondo no contiene una verdadera concepcion estética.

Pero si nos fijamos en el *Quijote* de Cervantes, en la *Divina comedia* del Dante, ó en *La vida es sueño* de Calderon, advertiremos que al concebir el primero la idea de que la literatura caballeresca es absurda y el ideal en que se inspira falso; al querer exponer el segundo la concepcion cristiana de la inmortalidad, combinada con el ideal político del partido gibelino, y al tratar de demostrar el tercero que la

(1) Afirmamos este hecho en éste y los siguientes pasajes sólo como regla general, y sin darle un valor absoluto, porque en las composiciones líricas es muy frecuente que el pensamiento se exprese directamente y constituya el verdadero asunto de la obra.

vida es al modo de sueño fugaz y mentido, del cual nos hacen despertar á cada paso el desengaño y la duda,—no se han limitado á desarrollar estos pensamientos en una série de argumentos científicos ó por medio de una mera exposicion, sino que, deseosos de realizar bellezas, los han revestido de formas ideales y fantásticas, imaginando acciones y sucesos ficticios en que se personifiquen, representen y pongan en accion tales ideas; narrando el primero las aventuras de un loco extraviado por la lectura de los libros caballerescos, relatando el segundo un imaginario viaje á las regiones infernales y celestes, llevando á la escena el tercero la personificacion ideal de su pensamiento, encarnado en Segismundo. Ahora bien; las aventuras de D. Quijote, el viaje del Dante al infierno, al purgatorio y al paraíso, la accion dramática de *La vida es sueño*, ¿qué son sino formas fantásticas del pensamiento de Cervantes, Dante y Calderon? Y estas formas, ¿por ventura no constituyen el asunto de tales obras?

De suerte, que al paso que en las obras didácticas y oratorias, la forma artística sólo se muestra en la exposicion del pensamiento y en su expresion por medio del lenguaje, en las obras poéticas la forma lo abarca todo, incluso la concepcion, el asunto de la obra, limitándose casi siempre el fondo de ésta al fin que se propone y á la idea que expresa y desarrolla el autor. En la obra poética, el mismo asunto, la materia misma, son ya una forma, por regla general, y la Poesía, por tanto, en cierto modo es forma pura. La forma artística, simple medio en la Oratoria y la Didáctica, es en la Poesía el elemento fundamental, y, hasta cierto punto, el fondo de la composicion.

Tanto es así, que no pocas veces, despojada de la forma la obra poética, queda reducida á un pensamiento vulgar é insignificante, cosa que nunca acontece en los demás géneros. Lo que se llama el fondo, la idea ó el pensamiento de muchas composiciones poéticas, suele ser una nimiedad; la forma en que se encarna es lo que en ellas vale. Las anacreónticas, los madrigales, los idilios y otras composiciones ligeras, rara vez encierran un pensamiento de importancia, y, sin embargo, son bellas por su forma.

De aquí que, al paso que en las obras didácticas lo que principalmente interesa es el fondo, en las poéticas sucede lo contrario. La idea más profunda y sublime pierde todo su valor en poesía, si la forma en que se encarna no es bella; en cambio, como dejamos dicho, la forma basta para dar valor al más frívolo pensamiento. Es más; la forma presta belleza muchas veces á ideas y objetos que por sí no la poseen, como lo muestra el ejemplo ya citado del Dante. Con efecto; si la concepcion del paraiso es bella por sí misma, la del infierno es todo lo contrario, y sin embargo, en la *Divina comedia*, gracias á la forma, el canto consagrado al infierno quizá aventaja en belleza, con ser tan horrible su objeto, al que versa sobre los esplendores del paraíso.

Síguese de lo que dejamos expuesto que la forma es de várias clases, ó que toda obra literaria es una sucesion de formas. Estas formas son:

1.° Las formas *conceptivas* ó *imaginativas*, ó lo que es igual, las concepciones y representaciones ideales en que se concreta y realiza la idea ó pensamiento de la obra. Estas formas constituyen la verdadera creacion artística, lo que se llama *invencion poética*, y son exclusivamente propias de la Poesía (1).

Pertenecen á estas formas las imágenes de que se sirve el poeta para expresar su idea, los símbolos y las alegorías en que la encarna, las acciones épicas, dramáticas y novelescas, los personajes y tipos (ficticios ó reales idealizados), que imagina, etc. Estas formas constituyen, por lo general, el asunto de las obras de imaginacion, aunque el fondo lo constituya la idea que en ellas se encarna.

(1) Con efecto; segun hemos dicho, en la Oratoria y la Didáctica no hay verdadera creacion de formas, no hay invencion. El orador y el didáctico exponen lisa y llanamente su pensamiento sin encarnarlo en formas ficticias; á lo sumo emplean imágenes y figuras para expresarlo; pero nunca imaginan una concepcion poética como el novelista ó el dramático. La construccion arquitectónica del discurso ó de la obra científica es lo único que pudiera semejarse á la forma conceptiva; pero esa construccion, obra reflexiva de la razon y del entendimiento, no es una verdadera forma ideal, no es una creacion artística. En rigor, las únicas formas de dichos géneros son las expositivas y las expresivas ó significativas.

Las formas conceptivas ó imaginativas son producto de la fantasía que las crea en vista de los datos de la realidad, ora reproduciendo ésta idealizada ó embellecida, ora combinando á su capricho los elementos reales y componiendo con ellos formas arbitrarias que en la realidad no existen. La produccion de estas formas constituye la realizacion ó corporizacion exterior y sensible de la belleza ideal (que de este modo se trueca en belleza real artística), cuando son traducidas al exterior sirviéndose el artista del medio sensible de expresion propio de su arte (de la palabra en el Arte literario). Estas formas pudieran recibir el nombre de *internas*.

2.° Las formas *expositivas*, por medio de las cuales se combinan y desarrollan las anteriores, constituyendo la trama ó contenido de la obra.

Estas formas son la *enunciativa*, *expositiva* ó *directa*, en la cual el artista expone su pensamiento directamente, pinta sus afectos, enuncia las imágenes que en su fantasía se representa, etc.; la *narrativa*, en que relata hechos reales ó ficticios; la *descriptiva*, en que enumera las partes, caractéres, condiciones, etc., de los objetos, pintándolos con exactos y vivos colores; la *dialogada*, en que desaparece la personalidad del artista y el pensamiento se expone por medio de un diálogo ficticio entre personajes imaginados por aquel; la *epistolar*, en que el artista supone que escribe una carta en la que expresa sus pensamientos ó finge una correspondencia entre varios personajes. Estas formas pueden denominarse *interno-externas*.

3.° Las formas *expresivas* ó *significativas*, ó lo que es igual, el lenguaje, por medio del cual el artista comunica exteriormente su pensamiento.

El lenguaje es la forma de todas las anteriores, es el último grado de exteriorizacion y concrecion del pensamiento, es la forma plástica que toman todas las demás para hecerse inteligibles y comunicables.

El lenguaje, como hemos visto en otro lugar, puede tener diferentes formas, como son la *directa* y la *figurada*, la *poética* ó *rítmica* y la *prosáica*. Todas son comunes á los

distintos géneros literarios, excepto la rítmica, que es propia de la Poesía únicamente.

Para mostrar en un ejemplo la distincion entre estas formas, podemos decir que en el *Quijote* la forma conceptiva está constituida por los personajes de la novela y por la accion de que son factores; la expositiva, por la narracion que de las aventuras de aquellos hace Cervantes, en la cual se incluyen diálogos, descripciones y enunciaciones directas de los pensamientos del autor; y la expresiva por el lenguaje prosáico de que éste se sirve para hacer su narracion.

Todas estas formas tienen importante valor estético, y todas concurren al éxito de la obra; pero no cabe duda de que hay entre su valor respectivo notables diferencias. Las que más interesan, las que mayores excelencias deben poseer son las conceptivas, pues en ellas reside la verdadera creacion artística. Un escrito admirable, cuya concepcion estética tenga escaso valor, nunca alcanzará fama duradera; en cambio, la belleza y grandiosidad de la concepcion compensan no pocas veces las imperfecciones de las formas externas (expositivas y expresivas). Podrán un drama, una novela, una composicion épica ó lírica, estar gallarda y elegantemente escritas; pero si la accion que en estas producciones se desarrolla no es bella, si los pensamientos son vulgares, las imágenes impropias, y la concepcion pobre ó falta de originalidad, difícilmente lograrán la estima del público. Por el contrario, perdónanse sin grave inconveniente los defectos que en la narracion ó en el lenguaje comete un autor, cuando el génio palpita en su concepcion vigorosa, cuando ha creado verdaderas bellezas.

No quiere decir esto que las formas expositivas y expresivas carezcan de importancia; pues si se disculpan sus imperfecciones, cuando las disimula la belleza de las formas conceptivas, es á condicion de que aquellas no sean muy graves, pues por hermosa que sea la concepcion estética de una obra, si no está bien desarrollada y expuesta ni escrita en lenguaje correcto cuando menos, no basta á salvarla de merecida condena. Lo que sí puede asegurarse, es que, aventajando en importancia las formas conceptivas á las demás,

el artista no debe ceñirse á cultivar estas últimas y creer por ejemplo, que para ser poeta basta ser hábil versificador. Si así fuera, el Arte literario se convertiria en una forma especial de la Música.

Terminaremos manifestando que al hablar de la forma de las obras artísticas (sobre todo al ocuparse de las literarias), conviene precisar cuidadosamente los términos, no circunscribiendo el nombre de forma á las expositivas y expresivas y dando el de fondo á las conceptivas, cosa muy frecuente áun entre personas cultas.

La mayor parte de las cuestiones que se agitan acerca del fondo y la forma de las obras literarias nace de esta confusion de términos. Para evitarla es fuerza no olvidar que, en las obras poéticas singularmente, todo (excepto el fin y propósito que las inspira y la idea ó pensamiento fundamental que encierran) es pura forma, incluso lo que suele llamarse asunto (la accion en las novelas, dramas y poemas épicos) (1).. Y debe tenerse en cuenta que lo importante en la produccion poética es que su concepcion estética (su forma ideal conceptiva) sea bella, con cuyo requisito cumple con la ley artística, sin que su mérito literario disminuya porque el pensamiento ó la idea á que responde carezca de importancia. Lo imperdonable es que esa forma conceptiva sea nula ó poco artística y el autor pretenda disimular su falta á fuerza de galas y primores de lenguaje.

Pero donde quiera que exista una concepcion estética de verdadero valor, cualquiera que sea la idea que en ella tome cuerpo, las condiciones del Arte están cumplidas y la obra merece el dictado de bella. En cambio, la idea más profunda y trascendental, encarnada en formas imperfectas bajo el punto de vista artístico, no basta á impedir que la obra en que se exprese sea condenable. Para esclarecer esta y otras cuestiones análogas, importa mucho, por lo tanto, fijar con precision el concepto de la forma literaria y no confundirla con la idea de la obra ó reducirla á la forma de expresion en

(1) Como en otro lugar hemos dicho, en la Poesía lírica no suele suceder esto, por ser expresion directa del pensamiento del artista.

el lenguaje, de lo pensado, concebido y representado en formas imaginativas por el artista.

LECCION XXV.

Cualidades de la obra literaria.—Cualidades relativas á la belleza.—Cualidades relativas á la vérdad y al bien.—Otras cualidades accidentales.

Examinados los elementos de la obra literaria, debemos ahora exponer las cualidades que han de adornarla, si ha de llenar las condiciones y cumplir los fines que le son propios. Pero antes conviene advertir que, si bien hay cualidades comunes á todas las obras literarias, hay otras que sólo son propias de determinados géneros, por lo cual nos veremos obligados á señalar no pocas excepciones de los principios que establezcamos.

Siendo la Literatura un Arte bello, y dándose el nombre de producciones literarias á aquellas en que el autor se propone realizar esencial ó accidentalmente la belleza por medio de la palabra, síguese que la primera é inexcusable cualidad que ha de poseer la obra literaria es la de ser *bella*; pero como la belleza no es una cualidad simple, sino compleja, que resulta del concurso de varias cualidades, debemos enumerar las que la obra necesita para poder llamarse bella.

La primera cualidad de toda obra literaria es la *unidad*, igualmente necesaria en el fondo y en la forma de ella. La obra ha de ser una en todos sus elementos; ha de expresar una sola idea fundamental; ha de versar sobre un solo asunto; ha de someterse en su concepcion y composicion á un solo plan; ha de reflejar esta unidad en su estilo y en su lenguaje; ha de aparecer como resultado de una inspiracion única, y no como combinacion trabajosa de mal concertados elementos.

Pero esta unidad puede y debe encerrar una ámplia y

rica *variedad*. Así, el poeta lírico reflejará el sentimiento que le anima en multitud de variados aspectos; el épico, el dramático, el novelista, ofrecerán una accion rica en personajes y episodios; el orador expondrá su tésis con variados argumentos y multiplicados recursos; el didáctico desenvolverá su doctrina con no menor riqueza. Pero todos estos elementos habrán de concertarse orgánicamente y mostrarse como expresion de una unidad superior que á todos los contenga: unidad de pensamiento, de plan, de accion, etc.

La íntima union de la variedad con la unidad producirá la la *armonía*, condicion fundamental de la belleza, que se rereflejará en la debida proporcion de las partes de la obra, en su conveniente distribucion y colocacion, en la regularidad del plan, etc. En tal sentido, el *órden*, la *proporcion*, la *regularidad*, y en ciertos casos la *simetría*, deben considerarse como cualidades de la obra literaria.

Pero como la armonía por sí sola no es la belleza, la obra literaria debe poseer aquellas cualidades que se refieren á la manifestacion de la vida y de la fuerza, cualidades que animan á la armonía, la dan expresion, y hacen que el objeto bello sea una *armonía viviente*.

La obra literaria ha de tener, por tanto, *vida, expresion* y *carácter*. Lo que se llama inspiracion ha de penetrarla toda, infundiendo animacion, energía y colorido á todos sus elementos. La fuerza y energía de la concepcion, la plasticidad y riqueza de las formas imaginativas, el relievé de las figuras é imágenes, el movimiento de la accion, la viveza y colorido del estilo y del lenguaje, son otras tantas manifestaciones de la vida en los diferentes géneros literarios. Esta condicion es importantísima, pues por mucho que valga la idea de una obra, por interesante que sea su asunto, por grande que sea la regularidad de la composicion, por más que el estilo y lenguaje ofrezcan relevantes dotes de correccion y pureza, todo esto supondrá bien poco si la obra es fria, lánguida, incolora, falta de vida. Es más: así como en los objetos reales la vida y la expresion disimulan muchas imperfecciones, la fuerza, la expresion, el color de una

obra, bastan frecuentemente para oscurecer no pocos defectos (1).

La vida supone la expresion. La obra literaria será más viva cuanto más expresiva sea. Es menester que la idea que la anime, los afectos que en ella se reflejen, se revelen con gran fuerza en toda ella. Así, en el discurso oratorio, los afectos que agitan al orador, las ideas que lo impulsan, se han de retratar vivamente en sus frases, y otro tanto ha de acontecer en la composicion poética. En los versos del lírico ha de palpitar vigorosamente su sentimiento; en los poemas épicos y dramáticos y en las novelas, el carácter y el estado de los personajes se han de reflejar con vivo relieve en sus palabras como en sus hechos.

El carácter es tambien poderoso signo de la vida. La obra literaria ha de tener un carácter propio muy señalado; ha de ser una verdadera individualidad, dotada de muy especial fisonomía. Es menester que la obra no se confunda con ninguna otra; que en ella esté impreso el sello de su autor de un modo indeleble y auténtico. La obra, por tanto, ha de ser *original* y *nueva*, tanto en su concepcion y composicion, como en su ejecucion. El estilo, en cuanto manifestacion del carácter del autor y de las condiciones y relaciones en que éste se halla, contribuye, en parte no pequeña, á dar á la obra individualidad y carácter (2).

La existencia de estas cualidades, unida á la destreza del artista en la elaboracion y composicion de la obra, dan á ésta una cualidad muy importante: el *interés*. Si la obra ha de producir una profunda emocion, si su contemplacion ha de suspender el ánimo, es fuerza que sea interesante.

Para esto es necesario:

1.° Que la idea de la obra llame la atencion por su tras-

---

(1) Esto tiene más aplicacion á la Poesía y á la Oratoria que á la Didáctica, pues el asunto de ésta puede exigir cierta frialdad en la exposicion. La vida, en las composiciones de esta clase, apenas se manifiesta de otra suerte que en el estilo.

(2) En la Didáctica esta condicion no es tan fácil de cumplir ni tan necesaria como en otros géneros, salvo en el estilo. La novedad y la originalidad son muy difíciles en la Ciencia.

cendencia, por su novedad, por su interés de actualidad ó por cualquiera otra circunstancia análoga. Si esta idea responde á una necesidad de la vida, á un estado importante de nuestro espíritu, si suspende, por lo que en ella hay de inusitado ó peregrino, la obra interesa, porque excita en el contemplador ideas ó sentimientos que le preocupan y llaman su atencion. Esta cualidad, sin embargo, puede ser sustituida por la excelencia de la forma, que da valor y realcc á una idea insignificante, de escaso interés (1).

2.° Que las formas imaginativas de que la idea se reviste, bien por su verdad, plasticidad y relieve, bien por su novedad, bien por su belleza intrínseca, impresionen vivamente á la fantasía, suspendan la atencion y causen en el ánimo vivo deleite. Esta condicion sólo se cumple en las producciones poéticas.

3.° Que en la exposicion del asunto, la atencion del espectador se vaya excitando cada vez más poderosamente, por medio de la *graduacion de los efectos*, exponiendo argumentos cada vez más fuertes y decisivos en la obra oratoria ó didáctica, desarrollando imágenes cada vez más bellas y sentimientos más acendrados en la composicion lírica, haciendo cada vez más complicada y conmovedora la accion en la épica, la dramática y la novela.

4.° Que la creciente vivacidad, riqueza y colorido del lenguaje, contribuyan tambien al mismo resultado.

En resúmen: unidad con variedad (armonía), y, como su

(1) A que la obra literaria posea esta condicion, contribuye poderosamente el que haya en ella algo verdaderamente universal y humano, comun á todos los tiempos y pueblos. Esto importa principalmente en las producciones poéticas, pues las obras didácticas tienen un interés permanente, y las oratorias pueden tenerlo con facilidad; pero la obra poética que no haga vibrar en todos los tiempos y lugares las fibras del que la contemple, la que encierre un mero interés de actualidad ó de localidad, difícilmente prevalecerá, á ménos que la salve del olvido la excelencia de la forma. Si *Don Quijote* no fuera más que una sátira de los libros de caballería, con ellos hubiera perecido, ó, á lo ménos, salvado sólo por su forma, únicamente interesára á los eruditos; pero como en él se halla representada (probablemente sin que de ello tuviera conciencia Cervantes) la eterna lucha entre el idealismo y el positivismo, encierra un interés palpitante y verdaderamente humano, que es causa de su popularidad.

consecuencia, órden, proporcion y regularidad; vida, expresion, carácter, originalidad é interés: tales son las cualidades que la obra literaria ha de reunir para llamarse bella.

A estas cualidades agregan algunos autores otras, relativamente secundarias, como la *simplicidad* ó *sencillez*, la *facilidad* y la *claridad*. Recomendable la primera, en cuanto la belleza fácilmente se alía con ella, no es exigible, sin embargo, pues la riqueza y exuberancia de formas muchas veces favorece, y áun puede ser requisito indispensable en ciertas obras. Mayor importancia tiene la facilidad, que nace de la espontaneidad é inspiracion del artista y presta á sus obras singular encanto; pero en no pocas ocasiones la facilidad no existe, la obra revela claramente el penoso esfuerzo á que es debida, y no por eso carece de relevantes cualidades estéticas (1). La claridad es más necesaria, sobre todo, en las composiciones oratorias y didácticas, pues el contemplador no aprende verdades que no entiende, ni se decide á resoluciones cuyos móviles y fundamentos no vé claros; en las composiciones poéticas puede haber cierta oscuridad relativa (sobre todo cuando se emplean formas alegóricas); pero si es demasiada, anula el interés y no da lugar á la emocion. Por eso las obras poéticas que necesitan interpretaciones y comentarios, nunca son populares. Pero la claridad no ha de confundirse con la vulgaridad, como tampoco la facilidad con el desaliño, y la sencillez con la pobreza de las formas.

Además de ser bella, la obra literaria debe ser, á juicio de la mayoría de los preceptistas, *verdadera* y *moral* ó *buena*. Lo primero es exacto, tratándose de obras didácticas ú oratorias, consagradas á la exposicion y defensa de la verdad; pero de las producciones poéticas no puede afirmarse sin restricciones, pues la verdad no es el fin del Arte bello, y la ficcion ideal tiene en él legítima cabida. Cuando la obra poética tiene por asunto las acciones humanas, lo que en

(1) En las composiciones oratorias la facilidad es indispensable, sin embargo. Un discurso, fatigosamente concebido y pronunciado, causa siempre deplorable efecto.

ella se exige es la *verosimilitud*, lo que pudiera llamarse *verdad posible*, es decir, la conformidad con las leyes de la naturaleza humana; cuando expone principios ó dilucida problemas, exígesele verdad estricta; cuando manifiesta sentimientos, la verdad bien puede modificarse y alterarse por medio del lenguaje figurado y áun de ciertas exageracion ideal; cuando el poeta se mueve en las regiones de lo puramente fantástico, nada tiene que ver con la verdad.

No sucede lo mismo con la moralidad y el bien. Conformarse con la primera es precepto á que ha de someterse toda produccion literaria, pero de distinto modo, segun el género á que pertenezca; encaminarse al segundo sólo puede ser obligatorio en las obras oratorias y en las producciones didácticas que al órden de las ciencias morales pertenezcan. La sumision á la ley moral ha de ser incondicional en la produccion oratoria y en la obra didáctica que verse sobre materias de carácter moral; la moralidad en tales obras ha de mostrarse, no sólo en el fin, sino tambien en los medios. Pero en las composiciones poéticas no sucede lo mismo; ni el poeta está obligado á moralizar, ni le está prohibido pintar el mal en todos sus aspectos, siempre que sean artísticos. Lo único que no le es lícito es servirse del Arte como de medio corruptor, y enaltecer el vicio en sus obras, esto es, ejercer una accion inmoral, directa y positiva. Tampoco ha de pintar el mal con simpáticos y halagüeños colores; pero dentro de esta limitacion bien puede emplearlo como elemento estético (ora en forma de contraste, ora poniendo de relieve las cualidades buenas que pueden acompañarlo); y nunca ha de considerarse obligado á convertir sus obras en monótona pintura de virtudes ni en cátedra moral (1).

Otras cualidades puede reunir la obra literaria que, por nacer de las circunstancias especiales en que aparece, pudieran llamarse accidentales. Tal es, por ejemplo, la *oportunidad*, es decir, la relacion de conformidad entre el fin de la obra y las circunstancias históricas en que se produce,

(1) Véanse, acerca de las cuestiones que aquí se indican, las doctrinas que dejamos expuestas en las lecciones relativas á la belleza.

como se observa en el *Quijote*, en la *Comedia nueva ó el café* de Moratin, en muchas comedias de Aristófanes, etc. Tales son su *importancia social*, esto es la trascendencia que encierre, ó la influencia que pueda ejercer en un determinado momento histórico, ó acaso en la vida entera de la humanidad; su *valor literario*, si señala un movimiento, inicia un progreso ó funda una escuela literaria; y otras cualidades análogas, que se refieren más á la idea ó fondo que á la forma literaria de la produccion.

LECCION XXVI.

Carácter social de la obra literaria.—Su influencia inmediata en el público.—Su accion general en la vida de la sociedad.—Valor y alcance de esta influencia.—Accion que en la obra ejerce á su vez el estado social.—Transicion al estudio del público como elemento activo de la produccion literaria.

Toda obra literaria constituye un hecho social á la par que artístico, por estar destinada á comunicar á los demás hombres la idea del artista y á ejercer en ellos señalada influencia. Cúmplese esto principalmente en la Oratoria y la la Didáctica, por ser estos géneros medios artísticos de realizar fines sociales de la más alta importancia (la Ciencia, el Derecho, la Religion), por lo cual es inútil insistir en el carácter social que los distingue y en la influencia que ejercen; pero tambien se observa en la Poesía, por más que el fin capital de ésta se reduzca á la realizacion de la belleza.

La influencia de toda obra literaria es de dos clases. Prodúcese, con efecto, la obra, no sólo para el público que inmediatamente la contempla (para el público contemporáneo), sino para la humanidad entera. El artista mira á la posteridad tanto como á sus coetáneos; anhela la aprobacion de aquella y aspira á ejercer influencia duradera y permanente en la sociedad, y por tanto, además de influir de un modo inmediato y directo en el círculo reducido que con-

templa su obra, influye (ó cuando ménos así lo intenta), en la sociedad entera. Cierto es que no todas las producciones literarias llenan tan ámplios fines, bien sea por la escasa importancia de su idea, ora por su falta de mérito; pero las que son producto el verdadero génio, rara vez dejan de conseguir tan vasto resultado.

El valor y alcance de esta influencia social de la obra literaria varia notablemente segun el género á que ésta pertenece. Por lo que á la Didáctica respecta, debe tenerse en cuenta que sus producciones influyen, no tanto en el concepto de obras literarias como en el de científicas. Rara vez, con efecto, se debe esta influencia á la brillantez de su forma ni se ejerce obrando sobre la imaginacion del público, sino que es debida al fondo doctrinal de la obra y es, por tanto, fruto de la Ciencia y no del Arte. Importa notar tambien que, por lo general, la accion de la obra didáctica es más profunda y decisiva que la de otros géneros; pero en cambio es más lenta en resultados, pues la Ciencia se dirige á un número reducido de personas y tarda mucho en popularizarse y entrar en la corriente general de la opinion, necesitando casi siempre para conseguirlo del auxilio de la Oratoria y de la Poesía.

La obra oratoria, por razon de su manera especial de producirse y de los recursos que emplea, influye de un modo más directo, inmediato y eficaz que la didáctica; pero su accion es ménos duradera (1). Débese esto, tanto á que la palabra hablada pasa rápidamente sin dejar huella, como á que la Oratoria suele tener un carácter de actualidad que la priva de un interés permanente y universal. La cuestion concreta que el orador ventila, con frecuencia no interesa

(1) A esto se podrá objetar que los discursos se escriben despues de pronunciados; pero sabido es que un discurso escrito no es más que el esqueleto de un discurso. El tono, la voz, la accion del orador, lo que constituye el alma del discurso, lo que mayor influencia ejerció en el ánimo de los que lo escucharon, es precisamente lo que se pierde, y tal es su importancia, que no pocas veces en ello reside el principal mérito del discurso que, leido, quizá no parece digno del aplauso que se le dispensó.

más que á sus contemporáneos, por lo cual lo único que de sus discursos queda es la forma. Un diálogo de Platon interesa á los hombres de todos los tiempos; un discurso de Demóstenes no ofrece para nosotros otro interés que el puramente artístico.

La influencia y accion de la obra poética presenta muy especiales caractéres. Hay que distinguir en ella dos aspectos distintos: el puramente artístico, y el que pudiéramos llamar social; advirtiendo que el primero existe siempre, y el segundo no.

Con efecto; toda obra poética influye inmediatamente en el público que la contempla (sea éste contemporáneo del autor ó no), por cuanto al realizar la belleza produce en él la emocion estética, y al producirla, depura sus sentimientos, levanta su espíritu á regiones ideales, y ejerce, por tanto, en él una accion verdaderamente educadora. Pero además, si la obra encierra un fin trascendental no estético, si aspira á plantear graves problemas sociales, si entraña elevadas y fecundas enseñanzas, si canta un ideal, su accion traspasa los límites de lo puramente artístico y se extiende á todas las esferas de la vida. La obra poética puede, en tal sentido, ser didáctica ó trascendente; será lo primero si, prescindiendo del fin estético ó subordinándolo á otros fines, se convierte en expositora fiel de la verdad; será lo segundo si, conservando íntegra su finalidad artística, canta ideales ó formula problemas de gran trascendencia, no en la forma rigurosa de la exposicion didáctica, sino en la que es propia de la obra de arte.

De esta manera puede convertirse la obra poética (y de hecho se convierte), en portentoso y eficaz vehículo de las ideas; porque al presentarlas bajo su aspecto bello, al hacerlas objeto de inspirado cántico, de narracion viva y palpitante ó de interesante y patético drama, al despojarlas de la aridez científica y vestirlas con el hermoso ropaje de la creacion poética, al darlas relieve, colorido y claridad luminosa, fácilmente las populariza y difunde por doquiera y las trueca, de patrimonio de privilegiadas inteligencias, en alimento de las muchedumbres. Por eso, antes de convertirse

en hecho el ideal científico, es fuerza que el poeta lo cante y el orador lo difunda, pues sólo ellos pueden determinar al hombre de accion á que lo lleve al terreno de la práctica.

Así ejerce la obra poética, aparte de su influencia estética, una influencia religiosa, política, etc., y, sobre todo, una señalada influencia moral, ora satirizando los vicios sociales, ora ofreciendo ejemplos de virtud, ora anatematizando la injusticia, el error y el crímen doquiera los descubre. No ha de creerse, sin embargo, que esta accion es tan eficaz que al punto produzca frutos. Los intereses y las preocupaciones sociales no se dejan vencer tan fácilmente; lejos de eso, oponen al poeta tan tenaz resistencia como al legislador y al moralista, y no pocas veces la accion de aquel es completamente inútil para el bien. En cambio suele ser poderosa para el mal; lo cual se debe, más que á culpas de la Poesía. al instinto perverso del hombre, que se complace en todo lo que tienda á halagar sus malas pasiones, tanto como rechaza cuanto se encamine á refrenarlas.

Es, pues, evidente que la obra literaria, de cualquier género que sea, ejerce una influencia social poderosa, sea en el bien, sea en el mal, y que es, por tanto, verdaderamente educadora. Pero no lo es ménos que á su vez recibe influencia eficacísimas del estado social en que se produce, y aún del de épocas anteriores, en cuanto el artista, no sólo trabaja para el público contemporáneo y para la posteridad, sino que se inspira en la tradicion.

Como repetidas veces hemos dicho, el artista literario no crea el ideal, sino la forma artística de éste. El didáctico y el orador parecen exceptuarse de esta regla; pero es fácil reconocer lo contrario si se tiene en cuenta que no son artistas al concebir, sino sólo al dar forma exterior sensible á su concepcion. El poeta, verdadero creador, tampoco crea el ideal; lo toma de esferas extrañas al Arte (de la Ciencia, de la Religion, de la Historia, etc.) y lo que crea son las formas de qne lo reviste.

Y como quiera que el ideal en que el artista se inspira no puede ser otro que el de su pueblo y de su tiempo, y á lo sumo el ideal de una sociedad pasada (si es un artista arcái-

co), ó un ideal futuro que sólo se presiente, nunca le es posible hacer otra cosa que inspirarse en la sociedad que le rodea, y cuyas ideas y sentimientos refleja en su obra, aun cuando cante ideales pasados ó futuros, que de algun modo (como recuerdos ó esperanzas) viven en esa misma sociedad. Por eso se dice con razon que la Literatura es el reflejo, la representacion fidelísima del estado social.

Ahora bien: si la obra literaria no es otra cosa que la expresion del estado de la sociedad, ¿cómo influye en esta, cómo la educa? ¿Qué nueva enseñanza puede ofrecerla, si no hace más que reproducir las ideas y las sentimientos que la animan? ¿Cómo puede el Arte ser iniciador y educador, dadas estas condiciones?

Esta cuestion sólo puede referirse á la Poesía. La Oratoria y la Didáctica crean é imponen ideas é ideales, sobre todo la segunda; su accion iniciadora é impulsora no puede desconocerse, por tanto. Pero ¿cabe decir lo mismo de las obras poéticas.

Para resolver este problema conviene advertir, en primer término, que al reflejar la obra poética el estado é ideal sociales, no refleja siempre un solo ideal por todos admitido, ni un estado único, sino una variedad de estados é ideales. Por punto general, en cada época y en cada pueblo luchan diferentes ideales, unos que prevalecen en el presente, otros que pasaron, otros que representan lo porvenir; y siendo así, ¿quién duda de que, reflejando este estado la obra poética é inspirándose en uno ú otro de estos ideales, puede ejercer accion é influencia, segun que intente encaminar á la sociedad por uno de los distintos caminos á que estos ideales pretenden empujarla? (1).

Puede además el poeta reflejar en su obra el estado social, sin que esto signifique que con él se conforma; antes bien, protestando contra él y oponiéndole un ideal más per-

(1) *La Divina Comedia* del Dante refleja fielmente el estado de la sociedad en que aparece; pero á la vez influye en ella y pretende llevarla por nuevos caminos, haciendo prevalecer el ideal gibelino sobre el güelfo. El *Quijote* es pintura acabada del estado social de nuestro pueblo, y es á la par eminentemente educador.

fecto, mision que cumplen no pocas veces los dramáticos, los satíricos y los novelistas. Puede tambien adivinar el ideal, gracias á esa intuicion del génio que es causa de que los antiguos llamaran *vate* (profeta ó adivino) al poeta verdaderamente inspirado; y de ésta suerte, anticiparse á la ciencia misma y convertir la obra poética en precursora de la diláctica. Reflejar el estado social no es someterse ciegamente á él; el artista puede ser superior á su siglo y á su pueblo, y de esta suerte educar y guiar á la sociedad en vez de dejarse guiar por ella, aunque en sus obras la retrate.

No debe olvidarse, además, que la influencia de la obra poética pende en mucha parte del prestigio de la forma. Una idea vulgar, un principio conocidísimo, adquieren á veces extraordinario valor por el simple hecho de revestirse de una forma poética. De esta suerte, sin hacer otra cosa que manifestar lo que está en la mente de todos, puede el poeta producir grandes resultados. Al escribir Cervantes su *Quijote*, no hizo más reflejar una idea de muchas inteligencias, repetidas veces manifestada por multitud de escritores, y, sin embargo, gracias á la forma en que la expuso, logró lo que nadie hasta él habia conseguido. El poeta crea la forma en que ha de ser eficaz una idea preexistente, y al crearla da á esta idea una vida y una fuerza que antes no tuvo.

Por eso, sin inventar nada más que formas, sin crear nada, limitándose á reflejar un estado general de las conciencias, puede el poeta ejercer accion é influencia poderosísimas. Por consiguiente, la afirmacion de que la literatura es el reflejo fiel del estado social y la de que en éste ejerce influencia educadora,—con ser inconciliables á primera vista, por parecer que la una da al Arte literario un carácter meramente receptivo, y un carácter activo la otra,—pueden armonizarse perfectamente, reconociendo que la literatura es *receptivo-activa*, y que, si de la sociedad recibe el fondo de ideas y sentimientos que expresa, al darlos nueva forma, al ponerse al servicio de unos ideales contra otros, al adivinar no pocas veces un nuevo ideal, anticipándose á la Cien-

cia, al emplear sus poderosos medios de accion en señalar á la sociedad los derroteros que debe seguir en condenar sus errores y vicios y en satirizar sus ridiculeces, ejerce sobre ella una influencia tanto más poderosa, cuanto más vivos son los recursos que emplea y mayor la popularidad que alcanzan sus obras.

Pero si la obra literaria ejerce esta influencia, tambien la recibe á su vez, no sólo de la vida social en general, sino inmediatamente del público que la contempla. El público es, por tanto, no sólo receptivo y pasivo, sino activo, y como tal constituye un importante elemento de la produccion literaria, por cuya razon debemos considerarlo con especialidad, examinando atentamente la accion é influencia que en aquella ejerce.

SECCION TERCERA.

EL PUBLICO.

LECCION XXVII.

El público como elemento de la produccion literaria.—Clases en que se divide.—Influencia que ejerce en el artista.—Juicio de la obra literaria por el público.—El gusto como base de este juicio.—Cuestion acerca de la universalidad del gusto.—Distincion entre el gusto y el juicio reflexivo de lo bello.

Aunque á primera vista parezca que el público es meramente pasivo y no interviene, por lo tanto, directamente en la produccion literaria, una reflexion más atenta muestra todo lo contrario, y enseña que el público es un elemento

activo de la produccion, por cuanto, siendo el objeto de todo artista ofrecer á la contemplacion de aquel sus creaciones y solicitar su aprobacion, es evidente que á fin semejante ha de encaminar todos sus esfuerzos, y que el juicio del público ha de tener una influencia decisiva, por consiguiente, en la produccion literaria.

Considerado el público en su estricto sentido y en la acepcion que se le da habitualmente, no es otra cosa que el conjunto de indivíduos ante quienes el artista produce su obra y que inmediatamente han de conocerla y juzgarla.

Este público, que puede llamarse *contemporáneo* (como antes hemos dicho), es el que ejerce una influencia más directa y decisiva sobre el artista, al manifestarle su aprobacion ó censura y acaso imponerle sus gustos y aficiones; pero además de este público influye en la produccion literaria la posteridad, lo que puede llamarse el público futuro, por cuanto para ella produce el artista tanto como para los hombres que le rodean. A esto hay que añadir que el artista no produce sólo para su pueblo sino para todos los demás.

El Arte, con efecto, no es solamente una obra local y temporal, sino que ha de extender su accion á la humanidad y á la historia enteras. El verdadero artista, el que desea para su obra aquella importancia social, aquella duradera influencia á que en la leccion anterior nos hemos referido, produce, no sólo para su pueblo, sino para toda la humanidad culta, no sólo para sus contemporáneos, sino para la posteridad, teniendo á la vez en cuenta los juicios del pasado.

Inspírase para ello en las tradiciones del pasado, especialmente en las nacionales, y al mismo tiempo en los ideales del presente, y no pocas veces, en los del porvenir; busca los aplausos de los contemporáneos y aspira á los de la posteridad, y refleja en su obra lo que es propio del momento histórico en que vive, y á la vez lo que es comun á todos los tiempos.

De esta manera, enlazando la historia pasada con la presente, anticipando en idea la futura, siendo verdadera-

mente humano y eterno, aunque sin dejar por esto de ser hijo de su tiempo y de su pueblo, puede el artista conseguir el lauro y la inmortalidad que acompañan á todo lo que es realmente universal y humano. Necesita para esto inspirarse, no sólo en lo accidental y pasajero, sino en lo permanente, abarcar con igual amor todo lo que es bello, bueno y verdadero en todo tiempo y pueblo, sin perder por esto su propia originalidad ni romper sus relaciones particulares, pero tratando de ver y expresar aun en lo más determinado lo que es universal é imperecedero.

Fácil es ahora comprender que áun el mismo público futuro influye en la produccion literaria, por cuanto en vista de él, tanto como del contemporáneo, determina el artista la direccion de su ingenio, movido de la noble ambicion de ser digno del aplauso de la posteridad. No hay que decir despues de esto, cuánta será la influencia que en la produccion literaria ejercerá el público contemporáneo.

Divídese este en *culto*, *aficionado (dilettante)* é *inculto*, segun que conoce los principios y las leyes suficientes para pronunciar juicio razonado sobre la obra, ó simplemente tiene amor y simpatía al Arte literario, pero careciendo de principios, ó es enteramente falto de una como de otra cualidad, y sólo ve en la obra de arte un entretenimiento como otro cualquiera.

Adviértese desde luego que el artista produce su obra para todos estos linajes de público, cuyo juicio estima, sin duda, en diverso grado, prefiriendo el aplauso del culto al del aficionado y el de éste al del inculto, y dirigiéndose más á los primeros que al último. Suele suceder, sin embargo, que un mal entendido afan de popularidad ó un mezquino deseo de lucro impulsan al artista á doblegarse al gusto y exigencias del público inculto, que es el más numeroso, exponiéndose en cambio á los anatemas de la crítica y de la opinion ilustrada. Pero estas son debilidades censurables que no deben erigirse en regla, sino condenarse severamente.

La influencia que el público contemporáneo ejerce en la Literatura es extraordinaria. Esta influencia es de dos géne-

ros, pues se ejerce sobre cada autor en particular y sobre la marcha general del Arte literario. El público, al aprobar ó desaprobar las obras literarias, modifica no pocas veces el génio y las tendencias del autor, suele imponerle determinadas direccienes, le hace amoldarse á sus gustos, y, si en ocasiones lo corrompe y extravía, en otras lo mejora. Es cierto que (como dijimos en la leccion anterior) el artista influye á su vez en el público y logra imponérsele, cambiando sus aficiones y gustos; pero esta influencia está contrapesada con la que acabamos de exponer.

Crea además el público verdaderas corrientes en la vida general del Arte literario, y unas veces dirigido por los ingenios, otras por su propio impulso, lleva á cabo revoluciones importantes. La creacion de nuestro teatro nacional en el siglo XVI, contra las tendencias de la poesía erudita, el movimiento romántico del presente siglo y otros hechos semejantes, son obra espontánea del instinto popular, sin duda coadyuvado por génios eminentes, y prueba terminante de la verdad de estas afirmaciones. Estos movimientos suelen ser provechosos ó funestos, pues á veces el público corrompe y pervierte el gusto literario, sobre todo si encuentra en los artistas, no directores ilustrados, sino cortesanos complacientes.

El público ejerce esta influencia, dando su fallo sobre las obras que á su contemplacion ofrecen los artistas. Este fallo es resultado del ejercicio de una facultad especial, que se llama *gusto*.

El gusto es una facultad que resulta del ejercicio combinado de las facultades intelectuales y de la sensibilidad, y que consiste en sentir y apreciar la belleza ó el agrado de las cosas. Aplícase á todo género de objetos, y se extiende á todas las esferas de la vida, pero principalmente suele referirse á la apreciacion de los objetos sensibles.

La base del gusto es un instinto inconsciente y subjetivo, perfeccionado más tarde por la educacion. Cuando el gusto se refiere á lo puramente sensual (como acontece en el sentido que se llama del gusto), jamás se funda en razon alguna, sino en movimientos instintivos, pero se hace más delicado

con la educacion. Cuando se refiere á objetos que producen emociones más elevadas, el gusto adquiere un carácter reflexivo y entran en él elementos intelectuales, pero conservando siempre una base subjetiva, afectiva é instintiva, en cierto modo. Así, en la apreciacion de los objetos que la vista ó el oido perciben, el gusto tiene fundamentos más objetivos que en la de los que afectan á los sentidos inferiores.

Referido á los objetos que causan una emocion estética, el gusto se denomina *artístico*. Este género de gusto es el más elevado y perfecto, pero nunca pierde por completo los caractéres indicados. Hay siempre en él algo de instintivo é inconsciente, algo de inmotivado é involuntario, siendo por esto muy general que la mayor parte de las gentes no sepan fundarlo en principio alguno.

Un acto instintivo de adhesion á lo bello, nacido inmediatamente de la emocion estética, es el comienzo histórico del gusto artístico. Más tarde, el hábito de contemplar objetos bellos y distinguirlos de los feos (esto es, de distinguir los que agradan de los que desagradan), va depurando y educando el gusto, y despojándolo en parte de su carácter instintivo; pero rara vez lo pierde por completo, y por mucho que sea lo que gane en cultura, nunca es otra cosa que *la manifestacion espontánea, en forma de juicio, de la emocion estética.*

El gusto es, segun esto, un juicio derivado de un sentimiento, y no de un principio, y es, por lo tanto, necesariamente subjetivo. De aquí que dependa de multitud de circunstancias puramente individuales, como la organizacion general del indivíduo, su educacion, sus ideas especiales, el medio en que vive, etc. De aquí tambien que con dificultad pueda ser base de juicios objetivos y universales.

Tan cierto es esto, que no pocas veces, en un mismo indivíduo, sus gustos acerca de un objeto, y sus juicios objetivos respecto del mismo, están en desacuerdo, ora afirmando de una cosa que es bella, pero que no le gusta, ora diciendo lo contrario. Una relacion de sentimiento (el amor,

por ejemplo), puede bastar para producir esta contradiccion (1).

Este carácter subjetivo del gusto, es causa de su variedad y de su frecuente inconsecuencia. El juicio objetivo y racional acerca de la belleza de un objeto nunca varía; el gusto cambia á cada paso, y se sujeta no pocas veces al imperio de la moda. Asímismo, el juicio objetivo es igual en todos los hombres (una vez formulado y reconocido por éstos), y el gusto varía de pueblo á pueblo y de indivíduo á indivíduo.

Nace de aquí una cuestion harto difícil, cual es la de la universalidad del gusto. Esta cuestion ofrece, al parecer, una verdadera antinomia formulada en estas dos proposiciones contradictorias, aceptadas á cada paso por el uso comun, á saber: *á todos gusta lo bueno*; *sobre gustos no hay disputa*, ó *de gustos no hay nada escrito*. La primera de estas máximas afirma terminantemente la universalidad del gusto; la segunda, proclama su carácter variable y subjetivo.

La cuestion, á primera vista insoluble, no ofrece dificultad, planteándola en sus verdaderos términos. Que lo bueno (y en el caso presente lo bello) gusta á todos, es exacto, si por gusto se entiende el reconocimiento de sus excelencias; no lo es si se entiende el placer y adhesion subjetivos, á que suele llamarse gusto, pues es muy frecuente que, reconociendo la belleza de una cosa, se declare que no nos gusta, sin embargo, y vice-versa. Es más: aquí se confunde el juicio objetivo con el gusto, pues no es cierto tampoco que lo bello guste á todos, ni todos lo tengan por tal. En cierto grado de incultura, el hombre, ó no es capaz de apreciar lo bello, ó se equivoca grandemente en su apreciacion. ¿Cómo se ha de aplicar, por ejemplo, la máxima antedicha, al salvaje que considera feo el rostro que no está tatuado ó que no es negro?

Que el gusto es subjetivo, es cierto, entendiéndolo como lo entendemos aquí; pero esta subjetividad del gusto, no im-

(1) Así, dice el proverbio vulgar: *Quien feo ama, hermoso le parece.*

pide que pueda haber juicios generales, ya que no universasales, acerca de la belleza de los objetos. Hay ciertas bellezas tan evidentes y luminosas, que no hay quien pueda negarlas, á ménos de no estar en su sano juicio; el mismo salvaje, antes citado, no afirma jamás que es feo el sol; pero, aparte de esto, con ser el gusto subjetivo, cabe conformidad entre el de gran número de individuos, sobre todo si está depurado por la educacion y completado con el juicio objetivo de lo bello. Entre varios hombres, todos conocedores de los principios de la Estética, habrá conformidad de gustos en multitud de casos, sobre todo, tratándose de bellezas perfectas; así, no hay hombre ilustrado, que no reconozca la belleza del *Quijote*, cualquiera que sea su gusto individual.

Universalízase el gusto, y se trueca de subjetivo en objetivo, con efecto, cuando á la emocion estética se agrega el juicio objetivo de lo bello, mediante el conocimiento de la idea de éste. En tal caso el objeto gusta, y es declarado bello por razon de su conformidad con la idea de belleza, por la apreciacion de sus cualidades estéticas. El gusto, en este caso, es *la manifestacion reflexiva, no de la emocion estética, sino del conocimiento racional de lo bello,* y puede ser el fundamento de la *Crítica.*

El juicio del público inculto y del aficionado nunca es otra cosa que un juicio subjetivo, fundado en el gusto, ó á lo sumo, en un somero análisis de la obra, pero no en principios científicos. Este género de público declara que la obra es buena, porque le gusta, y no que le gusta porque es buena, y se deja llevar de su impresion, sin tener en cuenta para nada los principios. De aquí que, si á veces tiene en sus juicios grandes aciertos, otras incurre en equivocaciones lamentables; de aquí el carácter inconstante y voluble de sus opiniones, y de aquí tambien la funesta influencia que suele ejercer en el Arte, sustituyendo á los principios racionales de la sana crítica los arbitrarios caprichos de su gusto, los irreflexivos resultados de sus impresiones.

No habria, por tanto, regla segura ni criterio fijo para el juicio de las obras de arte, ni norma para los autores, si el gusto del público fuera el único juez. Por esto es necesario

que se formulen juicios reflexivos, fundados á la vez en el gusto y en los principios de la Ciencia; de formular estos juicios, que son la más elevada manifestacion del gusto, se encarga el público ilustrado, y especialmente los que se dedican al ministerio de la Crítica, cuyo exámen será objeto de la leccion siguiente.

LECCION XXVIII.

La crítica literaria.—Su concepto.—Cualidades que debe reunir el crítico.—Su educacion.—Condiciones y clases de la crítica.—Su influencia en la produccion literaria.

Entiéndese por Crítica, en general, *el juicio que el espíritu humano forma acerca de las cualidades y circunstancias de cualquier objeto.* Dentro de esta ámplia definicion se comprenden diferentes géneros de crítica, como la crítica *histórica*, que juzga de la verdad, importancia, valor moral, etc., de los hechos; la *social* ó *moral*, que juzga de las costumbres; la *filosófica*, la *religiosa*, la *jurídica*, etc. Todos los objetos reales y todas las manifestaciones de la actividad humana pueden ser analizados y juzgados por la crítica.

La crítica *artística* es *el juicio de las bellezas y defectos y el exámen de las circunstancias que concurren en las obras de Arte.* La crítica *literaria* es la crítica artística aplicada al juicio de las producciones literarias.

La crítica, cualquiera que sea, es un arte fundado en los principios de una ciencia. El crítico juzga en vista de los principios, comparándolos con los hechos y declarando la conformidad ó desavenencia entre éstos y aquellos. En tal sentido, la ciencia general, á que se da el nombre de *Filosofía de la historia* (entendiendo la palabra *historia* en su más ámplio sentido), no es otra cosa que una verdadera crítica.

La base de toda crítica, la condicion primera que el crítico debe poseer, es, por lo tanto, el conocimienio profundo

de la materia á que se refiere la cosa juzgada. Pero en la crítica artística, á este conocimiento se une la facultad de sentir y apreciar la belleza, á que se da el nombre de gusto.

La crítica artística, no es, con efecto, un acto meramente intelectual, un simple juicio, sino la resultante de la union del juicio con el sentimiento, de la ciencia con el gusto. Como su objeto es juzgar lo bello, y lo bello causa, ante todo, una emocion, si ésta no entra en el juicio como elemento capital, el juicio resulta incompleto, y á veces falso. Pero como la belleza no es sólo objeto del sentimiento, sino del conocimiento, y afecta á la inteligencia al par que á la sensibilidad; como la produccion de la obra de arte se ha de sujetar á ciertos principios, de cuya realizacion pende su buen ó mal éxito, el juicio del crítico tambien se extraviaría fácilmente si sólo se fundára en el sentimiento, participaria del carácter movible y subjetivo del gusto, y se confundiria con el juicio irreflexivo y poco seguro del vulgo.

Necesita, pues, el crítico, poseer ciertas cualidades, sin las que no puede merecer el nombre de tal. Estas cualidades pueden reducirse á cuatro: *ciencia, sentimiento artístico, buen gusto é imparcialidad.*

El crítico debe ser juntamente un científico y un artista, puesto que su mision es juzgar las obras de arte con arreglo á principios, y descubrir las bellezas y defectos que contienen. Ha de conocer á fondo, por tanto, los principios fundamentales de lo bello y las reglas y leyes del arte sobre que versan sus juicios; pero además ha de sentir lo bello, ha de saber colocarse en las condiciones en que el artista se halla al concebirlo y producirlo, ha de inspirarse como éste en la belleza, pues sólo así podrá apreciar las obras, interesarse por sus méritos, penetrarse de la idea y del sentimiento que las animan, y adquirir la capacidad necesaria para juzgarlas con justicia.

El sentimiento de lo bello y el buen gusto son, por consiguiente, tan necesarios al crítico como el conocimiento de los principios que forman la base científica de su juicio. Sentir intensamente lo bello y saber descubrirlo delicadamente donde quiera que se halle, poseer un gusto depurado y es-

quisito, dotado de un carácter objetivo, merced al auxilio de la Ciencia, ser verdadero artista, no en el sentido de saber producir obras, pero sí de conocer á fondo el modo de producirlas y de sentir todo lo que sienten los que la producen; hé aquí las cualidades que el crítico ha de reunir necesariamente.

El vulgo suele pensar que el crítico está obligado á saber realizar lo mismo que juzga, ó, lo que es igual, á ser artista activo y creador. Este es un error gravísimo. El crítico es artista, pero pasivo; su actividad versa siempre sobre lo que otro crea, pero él no crea por sí mismo, ni para nada lo necesita. Bástale con poseer el sentimiento artístico y conocer la naturaleza de los procedimientos de que el artista se sirve; y una vez dueño de estas cualidades, puede juzgar con acierto, por más que no sea capaz de ejecutar lo que juzga. La capacidad de juzgar los actos humanos, no requiere nunca la de llevarlos á cabo; de otra suerte, los juicios serian imposibles para la mayoría de las personas. Lo necesario es el conocimiento teórico de la ley de estos actos, del proceso á que obedecen, de los medios de ejecutarlos y del estado psicológico á que responden; esto es, de todos los factores de que los actos son resultantes.

Es más: por regla general, y como quiera que las facultades intuitivas y creadoras, y las reflexivas y críticas se desarrollan las unas á expensas de las otras, suele suceder que no hay peores críticos que los artistas, ni peores artistas que los críticos; quizá porque la inspiracion impide en aquellos el ejercicio regular de la reflexion, y en éstos el análisis y el razonamiento ahogan ó enfrian la inspiracion. Además, el hábito constante del análisis, el repetido rebuscamiento de los defectos, harian al crítico ser tan exigente consigo mismo, y tan meticuloso al producir sus obras, que muy fácilmente le privarian de la libertad y holgura de que la inspiracion necesita para crear.

Por lo demás, para que sea legítima la crítica, no es necesario que el crítico predique con el ejemplo. Importa poco que sea ó no capaz de hacer lo mismo que censura; lo que interesa es ver si tiene razon al censurarlo. Si la tiene, su

juicio es legítimo, por más que su incapacidad para crear sea absoluta.

La imparcialidad es condicion inexcusable de toda sana crítica. Por imparcialidad se entiende que el crítico haga cumplida justicia á la obra que juzga, sin dejarse llevar de móviles que perturben, extravien ó corrompan su juicio.

La imparcialidad supone que ninguna pasion debe mover al crítico y perturbar la serenidad de su juicio, pero no implica frialdad é indiferencia, como piensan algunos. El crítico debe amar la belleza con calor y pasion; debe interesarse por el Arte y consagrarse con afan á su fin, sin lo cual fuera la crítica fria, escéptica y verdaderamente infecunda. Pero no ha de dar oidos á la pasion y la preocupacion, ni ménos dejarse llevar de la vulgar idea que identifica la crítica con la sátira, y supone que la mision del crítico se reduce á rebuscar defectos y ocultar bellezas en las obras. El crítico no ha de ser clemente, pero tampoco despiadado; ha de ser juez severo, justo y apasionado sólo por la belleza y por el Arte.

Para adquirir todas estas cualidades, el crítico debe poseer una educacion especial, aparte de la que es comun á todo artista. Esta educacion ha de tender, por una parte, á la adquisicion de la Ciencia, y por otra, á la del sentimiento artístico y del gusto, y ser, por consiguente, á la vez teórica y práctica.

La educacion teórica del crítico ha de comprender el estudio profundo de la Ciencia de lo bello (Estética) y de cuantas con ella se relacionan íntimamente, el de los principios fundamentales del arte, cuyas producciones se dedica á juzgar, como tambien de su historia, y el de los procedimientos técnicos y del medio sensible de expresion, propios de este arte. Segun esto, la Estética, los Principios generales y la Historia de la Literatura, la Gramática, la Filología, la Retórica, la Poética y la Métrica, deberán ser (aparte de los estudios generales, filosóficos é históricos), objeto preferente de la atencion del crítico literario.

El atento y constante estudio de los modelos artísticos, la

frecuente contemplacion y análisis de la realidad bella (principalmente de aquella en que se inspire el arte á que se consagra), constituirán la educacion práctica, que dará al crítico buen gusto y esquisito sentimiento de lo bello. No poco contribuirán á este resultado la experiencia de la vida y el conocimiento práctico del corazon humano, pues el crítico necesita, tanto ó más que el artista, acudir á cada paso á esta inagotable fuente de inspiracion y de cultura. El sábio de gabinete, el crítico que sólo se inspira en los libros, y entre ellos se encierra, difícilmente adquiere el delicado gusto y el vivo sentimiento que son necesarios para que la crítica sea algo más que un árido, descarnado y pedantesco juicio de bellezas, que no se comprenden ni juzgan bien sin sentirlas vivamente, y sin conocer á fondo la realidad en que se inspira el que las concibió.

Cuando el crítico reune estas cualidades, la crítica no es un juicio meramente subjetivo y arbitrario, sino una funcion de la más elevada importancia. Mas para serlo, la crítica ha de reunir condiciones esspeciales, que son las siguientes:

1.ª La crítica, además de ser justa é imparcial, y de reflejar el buen gusto y sentimiento artístico de su autor, ha de estar fundada en principios científicos, á cuya luz aprecie las obras sobre que verse.

2.ª La crítica no ha de limitarse á un simple juicio sintético de las obras, sino á un detenido análisis de las mismas, en que se estudien atentamente todas las partes de la composicion, dando á cada una su valor respectivo.

3.ª La crítica ha de apreciar, no sólo el mérito absoluto, sino el relativo de la obra juzgada, y considerarla bajo todas sus relaciones y en todos sus aspectos, comparándola con otras de su género ó de su mismo autor, etc., apreciando su importancia social, su representacion en el movimiento literario, sus orígenes y filiacion, el sentido que entraña, el espíritu á que responde, etc.

4.ª La crítica no ha de limitarse á señalar los defectos de las obras, sino que ha de cuidar muy especialmente de descubrir sus bellezas, estableciendo la proporcion debida en-

tre éstas y aquellos, y teniendo en cuenta para el fallo el valor respectivo de unos y de otras.

5.ª La crítica, al juzgar una obra, no ha de perder de vista las condiciones, carácter y aptitudes de su autor, ni las influencias del medio social en que se produce, pues el juicio de una obra, abstractamente considerada como una entidad que no tiene raíces en todo el conjunto de circunstancias personales y locales que la determinan, difícilmente es justo y acertado.

6.ª La crítica ha de mantenerse apartada de las influencias y preocupaciones del público, no erigiendo en criterio el gusto tornadizo de éste, sino los principios inmutables de lo bello; pero tampoco ha de prescindir por completo de los fallos de la opinion, sino que debe tenerlos en cuenta, ver qué hay en ellos de legítimo y razonable, y ejercer su accion educadora, tanto en el público como en el autor.

7.ª La crítica no debe confundirse con la sátira ni tomar un carácter personal. En ciertas ocasiones podrá usar el arma del ridículo, pero con mucha prudencia y parsimonia y cuidando de que éste recaiga sobre la obra y no sobre el autor. La personalidad de éste siempre ha de quedar á salvo de sus ataques, y cuando haya de ocuparse de ella ha de hacerlo con el mayor decoro y respeto. *Parcere personas, dicere de vitiis,* debe ser la regla constante de la crítica.

8.ª El lenguaje de la crítica ha de ser mesurado, digno, severo sin acritud, enérgico sin violencia, reflejándose en él de un modo adecuado la alteza de la mision que el crítico desempeña.

Llenando estas condiciones, la crítica constituye un elevado magisterio, y puede ejercer una provechosa influencia en el desarrollo progresivo del Arte literario. Faltando á ellas siendo injusta, apasionada, incompleta, frívola, pedantesca, personal, adulando á las muchedumbres indoctas, poniéndose al servicio de torpes pasiones ó siendo gárrula manifestacion de la ignorancia atrevida y temeraria, la crítica puede ser funesta y peligrosa, y contribuir en parte no pequeña á la corrupcion del gusto y á la decadencia de las letras.

La crítica literaria ofrece el carácter especial de que rara vez es puramente artística. Con efecto; como las obras literarias, ó son expresion de fines agenos al Arte, ó al ménos de ideales científicos, religiosos, sociales, que en ellas se reflejan, á la crítica artística de sus formas se une necesariamente la crítica científica ó moral de su fondo. Así, el crítico que se ocupa de una produccion dramática, no sólo examina sus bellezas literarias, sino la moralidad que encierra ó el fin social á que responde, lo cual es ciertamente ajeno á la crítica artística. Esta especial circunstancia, nacida del carácter propio de la Literatura, da á la crítica literaria una extraordinaria complejidad y requiere en el crítico cualidades singulares, no tan necesarias al que de otras Artes se ocupa.

La crítica literaria, como toda crítica, puede ser filosófica, histórica ó compuesta.

La crítica filosófica, considerando la obra como un individuo en su género, y no ocupándose de las condiciones y circunstancias en que aparece, la juzga con arreglo al ideal que á este género traza la Filosofía de la Literatura, haciendo abstraccion del tiempo y del espacio. La crítica histórica juzga la obra en relacion á la tradicion literaria del pueblo, y tiempo en que aparece, y á su autor mismo, considerándola como un hecho de la historia literaria más bien que como una determinacion de un género abstractamente considerado. La crítica compuesta ó filosófico-histórica, juzga la obra á la luz del ideal eterno, y á la vez en relacion con la historia, juicio sin duda más justo y completo, pues lo que absolutamente considerado puede tener poco valor, acaso lo tiene mucho con relacion á su tiempo, y señala un gran progreso en la historia.

La crítica filosófica puede ofrecer graves inconvenientes cuando, inspirándose en un estrecho criterio de escuela, prescindiendo del sentimiento y sometiendo á las exigencias de un sistema el libre vuelo del espíritu humano, se obstina en no reconocer mérito alguno á las obras que se apartan de la pauta que traza á la inspiracion, y en poner trabas al movimiento progresivo del Arte.

Para evitar estos inconvenientes, es fuerza que el crítico, sin renunciar á sus principios, tenga un ámplio espíritu de tolerancia y se encuentre dispuesto, merced á su buen gusto y sentimiento artístico, á reconocer lo bello donde quiera que lo encuentre, por más que la obra en que se produzca la belleza no encaje por completo en el molde de sus doctrinas. Si el crítico, á la par que hombre de escuela, es verdadero artista, fácilmente se librará de este error, cuyo funesto influjo harto evidencia la historia de la crítica literaria en el período de la dominacion del neo-clasicismo francés. El cultivo de la crítica histórica contribuirá poderosamente tambien á evitar estos extravíos, pues el contacto con la realidad viviente, la observacion atenta de los hechos, son el mejor correctivo de los excesos de la especulacion, y los mayores enemigos del dogmatismo escolástico.

La influencia de la crítica en la produccion literaria es tan grande como eficaz. El escritor de conciencia, el que al provecho del momento, al triunfo efímero y al aplauso del vulgo antepone los fueros del Arte y el amor de una gloria duradera y legítima, anhela y teme los fallos de una crítica justa y severa, y á ella amolda gustoso sus producciones. El público, á su vez, escucha con respeto las opiniones de la crítica, y con frecuencia regula por ella su propio criterio y se somete á su influencia educadora. En tal sentido, la crítica es elemento activo y poderoso de la produccion literaria.

Cumple la crítica alta mision manteniendo incólumes los sanos principios contra los extravíos del público y de los autores, encauzando la inspiracion de éstos, educando y dirigiendo el gusto y aficiones de aquel, favoreciendo la continuidad de la tradicion literaria, y promoviendo el desarrollo y progreso de las letras. A tales resultados contribuye, no sólo dictando su fallo sobre las obras que diariamente se ofrecen al público, sino extendiendo su accion á toda la historia literaria.

La crítica, con efecto, se ha dedicado en estos últimos tiempos á las estudios históricos, y al hacerlo, ha prestado inestimable servicio á las bellas letras; porque,—sobre dar

sentido y unidad é interpretar debidamente y con alto espíritu científico y artístico los datos de la historia literaria,—al seguir paso á paso la tradicion, al estudiar las influencias que en la vida literaria se determinan, al establecer relaciones entre autores, pueblos, géneros y escuelas, ha hecho posible la crítica histórica de las obras literarias, muy descuidada en otras épocas, ha puesto diques á las exageraciones escolásticas, y ha contribuido poderosamente á la educacion artística del espíritu público. Si á esto se agregan los progresos hechos en el órden de los estudios literarios puramente especulativos, sustituyendo á los preceptos rutinarios de una Retórica empírica los elevados conceptos de la Estética moderna, facil es comprender cuán grande es la mision que á la crítica toca desempeñar, y cuán eficaz y provechosa su influencia cuando está rectamente dirigida.

PARTE TERCERA.

LOS GÉNEROS LITERARIOS.

SECCION PRIMERA

LA POESIA.

LECCION XXIX.

Concepto de la Poesía.—De la realizacion de la belleza en este género.—Caractéres de la creacion poética.—Excelencia de la Poesía.

En repetidos pasajes de este libro hemos manifestado que la Poesía es el Arte literario por excelencia, el que de los demás géneros se distingue por obedecer á un fin puramente artístico, el que realiza plenamente la belleza, como fin esencial y primero, y no accidental y subordinado.

Recordando estas indicaciones, así como las doctrinas expuestas acerca de la naturaleza del Arte bello, fácil nos será definir la Poesía como *el Arte cuyo fin esencial es la realizacion de la belleza por medio de la palabra.*

La Poesía, con efecto, no tiene otro fin inmediato y primero que la realizacion de la belleza. Sin duda que, por razon de su fondo y de su carácter expresivo, puede proponer-

se otros fines que no sean puramente artísticos, como la exposicion de la verdad, la realizacion del bien, la difusion de determinados ideales religiosos, políticos, científicos, etc.; pero todo esto constituye en ella un fin subordinado al estético; y las composiciones poéticas en que estos fines preponderan, degeneran en una especie de transicion á la Didáctica. El verdadero fin de la obra poética es convertir en realidad sensible, por medio de la palabra, la belleza concebida por el poeta, es realizar y objetivar la belleza ideal y subjetiva, con objeto de producir la emocion estética en el ánimo de los que la contemplen (1).

Pero la Poesía no es simplemente la realizacion de la belleza. Con decir esto, declaramos la finalidad y el resultado efectivo de la Poesía, mas no toda su naturaleza. La Poesía es un arte representativo y expresivo, el más expresivo de todos, é importa, por tanto, saber qué es lo que representa y expresa para realizar exteriormente la belleza; cuestion fácil de resolver, si se recuerdan las teorías antes expuestas acerca de la naturaleza del Arte bello y de la produccion literaria.

Todo artista, al producir su obra, hace á la vez tres cosas: representa en formas sensibles lo que su mente concibe, expresa sus ideas y sentimientos, y realiza, mediante esta expresion y representacion, la belleza ideal y subjetiva que sólo tenia vida dentro de su espíritu. Esto mismo hace el poeta, con una diferencia respecto á todos los demás artistas, y es que, sirviéndose del medio sensible de expresion más universal y expresivo que se conoce, la expresion en sus obras supera á los elementos y aventaja á la de todas las otras Artes.

El poeta representa siempre en formas sensibles, me-

---

(1) En tal sentido, poesía es sinónimo de belleza realizada y sensible, y por eso, ampliando metafóricamente su acepcion estricta, el uso comun extiende el nombre de *poesía* y de *poético* á todo lo que es bello, á todo lo que produce emocion estética. Así se dice: *¡Qué poético paisaje! ¡Cuánta poesía hay en este bosque!* y frases semejantes, con que se da á entender que los objetos que á tales palabras se aplican producen en el alma una impresion poética, esto es, estética.

diante la palabra, algo real ántes representado en su fantasía, y expresa algun estado de su conciencia; no hay poesía sin idea y sin representacion de algo objetivo. Veamos cómo procede el poeta para llevar á cabo esta expresion y esta representacion.

Toda poesía es objetiva, ó subjetiva, y mejor aún, ambas cosas á la vez. O el poeta se inspira en la contemplacion de la realidad exterior, ó en la de su propia conciencia, siendo lo más frecuente que ambas juntamente le inspiren: en el primer caso la poesía es objetiva, subjetiva en el segundo.

Contempla el poeta la realidad exterior, sea cual fuere (la Naturaleza, lo Divino, la Historia, etc.), y advertido de la belleza que en ella existe por la emocion que al contemplarla experimenta y á la que acompaña el conocimiento de dicha belleza, siéntese impulsado por la excitacion de sus facultades creadoras á reproducirla en formas artísticas libremente, é idealizándola segun su ideal. Representada aquella realidad en su fantasía, ésta la elabora, modifica y trasforma, creándola en cierto modo de nuevo, por virtud de procedimientos que en otra ocasion hemos explicado, y produce una imágen, una libre representacion, una forma ideal de la realidad que inspiró al poeta, forma conceptiva ó imaginativa, que constituye la primera vestidura artística del objeto cantado, y que, traducida sensiblemente á lo exterior por medio del lenguaje, viene á ser una representacion artística, una nueva creacion, en formas diversas, de la realidad.

Pero este elemento representativo no es en la Poesía tan perfecto é importante como en otras artes. Las Artes plásticas y gráficas reproducen fielmente los objetos; la Poesía, por más que haya sido considerada como una especie de pintura, nunca puede hacerlo. Usa un lenguaje de signos, y estos signos no representan los objetos, sino que se limitan á despertar en el ánimo la imágen de éstos. El poeta narra sucesos, describe objetos, retrata personajes; pero estas narraciones, descripciones y retratos nunca equivalen á lo que pueden hacer la Estatuaria ó la Pintura.

La viveza, el colorido, la exactitud de una narracion ó

descripcion poéticas, no bastan para representar sensiblemente los objetos; lo que hacen, es provocar en la fantasía del que contempla la produccion poética la representacion gráfica de aquellos. Cuando la Poesía quiere llevar la representacion objetiva al más alto grado posible, tiene que apelar á otras artes que le permitan convertir en cuadro real y vivo lo que en ella concibe, y entonces aparece el Arte *escénico* ó *dramático*.

Por objetiva y represantiva que quiera ser la Poesía, nunca desaparece en ella el elemento expresivo y subjetivo. El poeta que se inspira en la realidad exterior, por más que haga, no deja de expresar su propia interioridad. Al fin y al cabo, lo que inmediatamente contempla y reproduce no es otra cosa que un estado de su conciencia (pues el hombre jamás sale de sí mismo á lo exterior), y la objetividad que representa, siempre es modificada libremente por él segun sus propias ideas. Rara v z reproduce el poeta la realidad efectiva y concreta; lo frecuente es que en ella se inspire para crear á su gusto todo género de formas nuevas de esa misma realidad, que se convierte de este modo en pretexto, motivo y base para la creacion poética. El épico no narra á la manera del historiador, sino tejiendo la verdad con la ficcion; el dramático no lleva á la escena los sucesos que realmente se han verificado, sino hechos ficticios, y caso de buscar sus asuntos en la historia, los altera y trastorna, por lo general, á su capricho; el novelista hace otro tanto, y el didáctico expone las verdades de la Ciencia sin sujetarse al rigorismo metódico del científico ni abstenerse de libertades que en la ciencia pura no serian tolerables. La realidad objetiva es casi siempre para el poeta lo que el tema ó motivo para el músico: un pretexto para ejecutar todo género de libres y caprichosas variacione s.

No quiere decir esto, sin embargo, que el poeta pueda y deba prescindir por completo de la realidad y alterarla á su arbitrio. Los principios y reglas expuestos en lugar oportuno cuando nos ocupamos del realismo é idealismo en el Arte, tienen aquí cabal aplicacion; lo que queremos decir es que el poeta, sin salirse del campo de lo real (salvo en cier-

tos y contados casos, como en las composiciones de carácter puramente fantástico), no se limita á la reproduccion de la realidad efectiva, sino que puede inventar todo lo que quepa dentro de lo verosímil y posible. Así, tomando por base un hecho real, pudo Camoens forjar todo género de ficciones en sus *Lusiadas*, y lo mismo hicieron Ercilla, Klopstock y la mayor parte de los épicos. Y sin necesidad de hechos verdaderos que le sirvan de base, inventa el poeta todo género de sucesos ficticios, pero posibles en lo humano, inspirándose, no en una realidad histórica, sino en la realidad general de las cosas, en las leyes constantes de la naturaleza (1).

Pero la poesía verdaderamente expresiva es la subjetiva. En ésta, la fuente de inspiracion del poeta es su propio espíritu. Lo que en ella canta son sus ideas y sentimientos, son los estados de su conciencia. Si por ventura parece que su objeto es cantar algo exterior, pronto se advierte que no es así, y que lo exterior no es otra cosa que un pretexto para manifestar sus sentimientos, ó que si en ello se inspira, no es para representarlo en forma artística, sino para expresar la impresion que en su ánimo produce. No es, pues, la belleza exterior la que en este caso trata de realizar, creándola de nuevo, sino la de su propia conciencia, la de los efectos que le agitan ó de las ideas que concibe.

Al expresar sus ideas y sentimientos ó al representar en formas sensibles la realidad exterior, el poeta realiza belleza, ora reproduciendo en formas ideales y artísticas la belleza real contemplada por él, esto es, creando una nueva representacion de dicha belleza, ora produciendo á lo exterior la belleza de sus estados de conciencia, ora, en fin, dando, por medio de las formas que crea su fantasía, belleza á objetos ó ideas que no la tienen. Hay, pues, en la Poesía

(1) Estas dos maneras generales de produccion, propias de la poesía objetiva, se manifiestan: la primera en la mayor parte de los poemas épicos y en las novelas y dramas históricos; la segunda en los poemas épicos de carácter filosófico (como el *Fausto* de Göethe) y en las composiciones dramáticas y novelescas que no se fundan en ningun hecho real, pero que representan ó narran hechos posibles en lo humano.

una verdadera creacion de belleza, y esta creacion reside únicamente en la forma; pues si el fondo que inspira al poeta (la idea que expresa ó la realidad que representa) posee por sí belleza, lo que aquel crea es sólo la belleza de la forma fantástica y sensible en que lo representa ó expresa; y si de belleza carece el fondo, lo que de bello hay en la obra no es más que la forma creada por el poeta.

Es, por tanto, la Poesía una pura forma, y á la creacion de formas está reducida. El poeta no crea nunca el fondo de su obra, que le está dado siempre en la realidad externa ó interna. Cuando la Poesía es objetiva, no hace otra cosa que reproducir en formas nuevas y mediante todo género de combinaciones formales, objetos conocidísimos. Si es expresiva, subjetiva ó ideal, necesariamente se alimenta de ideas y sentimientos preexistentes á su concepcion, ó acude á pedir inspiracion á fines extraños al Arte, como la Religion y la Ciencia. A veces, sin embargo, parece que el poeta concibe ideas nuevas ó crea objetos que en la realidad no existen; pero en el primer caso, ó el poeta es á la vez hombre de ciencia, y en tal concepto, y no como poeta, se produce, ó lo que hace es dar á las ideas formas tan peregrinas, que parecen ideas nuevas; y en el segundo, su aparente inventiva se reduce á forjar extrañas combinaciones de elementos reales, es decir, meras formas.

Además de la belleza que la Poesía realiza al crear las formas expresivas ó representativas de la realidad externa ó interna en que se inspira, la naturaleza del medio de expresion que emplea le da condiciones para realizar una belleza especial, independiente de la que en la concepcion de sus obras se muestra. Tal es la *belleza musical del lenguaje*, cuyos elementos hemos expuesto en otro lugar, y que, asimilando en cierto modo la Poesía á la Música, la engalana con las condiciones estéticas propias de este arte. Con efecto; independientemente de la belleza de la concepcion, y áun de la expresion misma, las obras poéticas escritas en verso producen en el contemplador la emocion estética que el ritmo origina; emocion independiente de los pensamientos expresados en la palabra, y cuya accion se ejerce prin-

cipalmente en la fantasía. Este elemento musical da gran realce á la belleza de la obra poética, en cuanto se adapta á lo expresado y representado en ésta; pero considerado en sí mismo, constituye un grado muy inferior de belleza. Obras poéticas hay, sin embargo, en que toda la belleza se encuentra concentrada en el ritmo, y que, por tanto, más tienen de musicales que de poéticas. No pocas veces, en obras tales, la riqueza rítmica está encargada de ocultar la pobreza de la concepcion, reduciéndose en ellas de esta suerte la Poesía á una combinacion de sonidos agradables sin valor expresivo de ningun género. Los que esto hacen, pecan gravemente contra las leyes de la Poesía, que está obligada á ser algo más que una nueva forma del Arte musical.

Vemos, pues, que la Poesía realiza la belleza creando las formas ideales ó imaginativas de los objetos que representa, ó de las ideas y los sentimientos que expresa, y produciendo, mediante la palabra rítmica (cuando ésta es la que emplea), una belleza análoga á la que es propia de la Música. La belleza, por tanto, ha de penetrar toda la obra poética, pues no sólo han de ser bellas la concepcion y la palabra, sino que en las formas expositivas del asunto (narracion, descripcion, exposicion, etc.) ha de haber belleza, máxime en aquellos géneros en que estas formas son expresion directa ó inmediata del pensamiento, y no maneras de desarrollar una forma imaginaria preexistente (1).

La creacion poética ofrece caractéres muy dignos de tenerse en cuenta. Obsérvase en ella, ante todo, que no es producto reflexivo de un análisis minucioso de la realidad, sino de una intuicion viva y poderosa, hija de la imaginacion y del sentimiento. La inspiracion poética tiene un ca-

(1) En los géneros poéticos objetivos (épica, dramática, novela, etc.), la forma inmediata y primera del fondo (la forma conceptiva) es un conjunto de hechos y personajes, una accion ficticia, y en este caso la narracion, la descripcion, el diálogo, etc., son meras formas expositivas de esta forma primera, que en cierto modo se convierte en fondo de la obra. Pero en la Poesía subjetiva suele acontecer que la forma expositiva es la primera, pues el poeta no hace otra cosa que exponer directamente el estado de su alma, ó enunciar un pensamiento determinado.

rácter eminentemente sintético y comprensivo. El poeta abarca en rápida ojeada la réalidad (interna ó externa) que le inspira; y sin analizarla ni descomponerla, sino mirándola en su conjunto, la vacía de un golpe en los moldes de su imaginacion, y la encarna en una forma viva y luminosa que adecuadamente la exprese y represente.

De aquí que el poeta considere y exprese las cosas de modo muy distinto que el científico. Si éste quiere expresar una idea, la analiza y descompone en todos sus elementos minuciosa y detalladamente, y la expone con toda fidelidad y precision, y obedeciendo á un órden lógico y riguroso. El poeta, por el contrario, se fija en los puntos salientes de la idea, y principalmente en su aspecto estético, y encarnándola, por lo general, en una imágen, ó formulándola en una frase gráfica y pintoresca, la presenta, no como fruto de un análisis laborioso, sino como resultado de una viva y rápida intuicion. De igual manera, el científico describe detenidamente y analiza con riguroso método los objetos reales que contempla, fijándose, no sólo en sus formas y aspectos exteriores, sino en lo más íntimo de su contenido, y aspirando, ante todo, á que su descripcion ó narracion sea verdadera; miéntras que el poeta atiende sólo á lo que pueda haber de bello, interesante ó conmovedor en el objeto, se fija principalmente en la forma de éste, en el valor simbólico ó metafórico que puede dársele, en sus relaciones con el estado de conciencia del que lo contempla, etc., y al describir ó narrar, ántes se cuida de la belleza pictórica que de la fidelidad y exactitud de su descripcion ó relato. A la obra científica preside siempre una concepcion racional y metódica; á la poética, una concepcion imaginativa; aquella es el fruto de la reflexion; ésta, de la intuicion (1).

---

(1) Fácil seria mostrar con numerosos ejemplos la verdad de estas afirmaciones. La manera distinta con que consideran la realidad el científico y el poeta, es evidente. La idea de la relatividad del conocimiento inspirará al filósofo un minucioso análisis psicológico y crítico, cuyo resultado será una fórmula árida y descarnada, semejante á ésta: *Todo conocimiento es relativo, y varía segun las condiciones características de*

El sentimiento, ausente casi por completo de la concepcion científica, es factor principalísimo de la Poesía. Cierto es que nunca se expresa en ésta, sino en forma de imágen ó de idea, porque así lo exigen de consuno la naturaleza de la concepcion poética, siempre basada en una representacion fantástica, y la del medio de expresion de la Poesía, que todo lo significa en la forma lógica de la proposicion; pero el sentimiento es la principal fuente de inspiracion del poeta. Salvo en la Poesía puramente didáctica, el poeta aspira siempre á hacer sentir, tanto ó más que á hacer pensar; y si, por ventura, desarrolla pensamientos verdaderamente profundos y trascendentales, siempre procura hacerlo de manera que causen emocion. Si un filósofo plantea el problema crítico y pone en duda la realidad objetiva del conocimiento, no se mostrará conmovido por ello, ni hará otra cosa que exponer detalladamente todos los aspectos del problema; pero si en este asunto se inspira un poeta, cuidará, ante todo, de poner de manifiesto en patéticas frases el vacío y desconsuelo que tal concepcion deja en el alma, las amarguras de la duda que engendra, todo lo que hay en el problema de terrible y pavoroso. Es, pues, el sentimiento el alma de la Poesía, como la imaginacion es su elemento activo de más importancia, y lo que se llama inspiracion no es

---

cada inteligencia individual. La misma idea, convertida en pintoresca imágen por el poeta, le inspirará esta breve y gráfica sentencia:

En este mundo traidor
nada es verdad ni mentira;
todo es segun el color
del cristal con que se mira.

El científico, examinando una flor, hará una descripcion detallada de todos sus órganos, y declarará friamente que es bella ó huele bien; el poeta, sin descuidarse de describirla, ensalzará la delicadeza de su aroma, la belleza de sus colores, y buscando relaciones y analogías que el científico no advierte, verá en ella una imágen de la brevedad de la vida, imaginará que el sonrosado de sus hojas es un símbolo del pudor, la comparará con una vírgen tímida, si es una violeta, ó con una orgullosa hermosura si es una camelia, etc. Un historiador, al relatar un hecho, se cuidará, ante todo, de exponerlo fielmente en todos sus detalles; un poeta lo modificará segun exigencias estéticas, y sólo buscará en él lo que tenga de dramático.

otra cosa que una excitacion extraordinaria de estas facultades.

No quiere decir esto, sin embargo, que en la creacion poética para nada intervenga el elemento racional y reflexivo. Cierto que no son la reflexion y el análisis los que engendran la concepcion del poeta, pero no por eso dejan de contribuir á su produccion. Con frecuencia (sobre todo si la obra obedece á un intento docente), la eleccion de la idea y del asunto son producto del entendimiento, y en todo caso, éste ha de presidir á la creacion de las formas, impidiendo que una inspiracion desordenada arrastre al poeta á la extravagancia y al delirio. Si el sentimiento y la imaginacion dominan en la Poesía, si á despertar el primero y deleitar á la seg nda encamina sus esfuerzos el poeta, no por eso ha de desdèñar á la inteligencia ni dejarla sin intervencion en sus creaciones. No hubiera enlace ni concierto en la composicion, plan en el desarrollo del asunto, discrecion en la expresion, propiedad en el lenguaje, verosimilitud en las ficciones, ni acierto en la eleccion de los objetos que al poeta inspiran, si éste prescindiera del concurso de sus facultades reflexivas. Lo que queremos decir, es que la creacion poética ha de ser hija de la inspiracion, y un laborioso producto del entendimiento, como lo es la obra científica; pero no negamos el carácter racional que debe distinguirla.

En realidad, aunque predominando en ella la imaginacion y el sentimiento, la obra poética ha de ser producto sintético de todas las facultades del espíritu, y á todas tambien ha de dirigirse. Para ser perfecta, á un tiempo ha de despertar ideas en el entendimiento, emociones en la sensibilidad, en la voluntad nobles impulsos, y en la fantasía bellas y fascinadoras imágenes, pudiendo tambien deleitar á los sentidos con el ritmo y sonoridad de la palabra. Pero si todas estas condiciones no pueden reunirse en la obra, el poeta deberá dar la preferencia á la fantasía y al sentimiento, y procurar que el contemplador goce y sienta, ya que no le sea dado hacerle pensar.

Carácter distintivo de la creacion poética es la libertad. La facultad de idealizar se ejerce en este arte más que en

otro alguno; y aunque ha de encerrarse en ciertos límites infranqueables que la realidad le impone, sobre todo en las obras de carácter objetivo y representativo, todavía dentro de ellos dispone el poeta de libertad amplísima. El campo de la realidad entera ofrece al poeta inagotable variedad de asuntos, que libremente elige, y por si esto no le bastára, todavía puede remontarse á fantásticas regiones, é imaginar lo que traspasa los límites de la experiencia. La ficcion poética y el lenguaje figurado son instrumentos poderosos de que dispone para dar rienda á la libertad de su espíritu. Él presta afectos espirituales á los objetos inanimados, señala entre estos y los inteligentes todo género de caprichosas analogías y semejanzas, descubre relaciones vedadas al científico, combina á su sabor todas las formas posibles de lo real, y en vez de ceñirse á la realidad efectiva é histórica, se esplaya á sus anchas por el mundo vastísimo de lo puramente posible, y áun por el de lo imaginario y desconocido. Con igual libertad maneja el pensamiento y el lenguaje, y siendo en él lícito y plausible lo que en otros fuera censurable y temerario, apenas encuentra límites á la accion espontánea y desembarazada de sus facultades creadoras.

Una limitacion, sin embargo, impone al poeta el medio de expresion de que se sirve. La palabra no permite la representacion de nada sumultáneo ó coexistente. El pintor y el escultor presentan un conjunto de objetos agrupados en una unidad de espacio; al poeta el espacio le está negado, y todo debe representarlo sucesivamente. Por eso sus descripciones y sus relatos difícilmente son verdaderos cuadros; pero en cambio de esta desventaja, dispone á su sabor del tiempo, cosa vedada á las Artes plásticas y gráficas, reducidas á la representacion de un momento único.

La libertad de que el poeta goza y la naturaleza del medio de expresion que emplea, dan á la Poesía una condicion importantísima: la extension indefinida de su accion. La Poesía lo expresa todo; la realidad entera, vedada en alguna de sus partes á todas las demás Artes bellas, es el dominio de la Poesía, que se extiende además, como hemos visto, á lo que está fuera de la misma realidad. Qué grado de superioridad

dan á la Poesía las condiciones que acabamos exponer, no es menester decirlo; su simple enumeracion basta para que en ella reconozcamos la más perfecta y universal de las Artes, el Arte por excelencia.

LECCION XXX.

Elementos de la Poesía.—El fondo y la forma en las obras poéticas.—Del lenguaje rítmico.—Cuestion acerca de su necesidad en la Poesía.—Condiciones de la obra poética.

La mayor parte de las cuestiones comprendidas en la presente leccion, han sido tratadas en lecciones anteriores al exponer la teoría general de la produccion literaria, y al ocuparnos en el estudio de la palabra, por lo cual sólo indicaremos aquí las especiales condiciones que respecto á cada uno de los puntos que tratemos ofrece la Poesía.

El fondo de toda obra poética es siempre una idea; pues, ora manifieste el poeta sus estados de conciencia, ora cante la realidad exterior, tratando de prescindir de su propia persona, todo lo que le inspira, externo ó interno, reviste la forma de una representacion, de una idea ó de un pensamiento. Y como por más que quiera olvidarse de sí propio é identificarse con lo objetivo, nunca lo consigue por completo; como por más que trate de expresar lo que le es extraño, siempre expresa los estados de su conciencia (pues tales son las mismas representaciones de la realidad), bien puede asegurarse que lo expresado en la obra poética es siempre el poeta, que el fondo de aquella es constantemente la conciencia del poeta, puesta ó no en relacion con lo real.

Por lo que á las formas de la obra poética atañe, remitimos al lector á lo dicho anteriormente al tratar en general de las formas de toda produccion literaria. Unicamente debemos advertir, que siendo la obra poética una concepcion artística completa, con propia finalidad, penetrada en todos sus elementos por la idea y el sentimiento de lo bello, las

formas poéticas no se reducen á las meramente externas y expresivas, ni siquiera á las expositivas, sino que constituyen, como ántes hemos dicho, una verdadera creacion en la cual se encarna por completo la idea que constituye el fondo de la obra.

Tal importancia tiene la forma en la Poesía, que, por lo general, la forma conceptiva ó imaginativa, la accion ficticia, la representacion alegórica; la imágen fantástica que el poeta crea, se convierten en asunto de la obra, viniendo á trocarse, por lo tanto, la forma en fondo, singularmente en las producciones de carácter objetivo y representativo, como las dramáticas, épicas y novelescas.

Las formas conceptivas ó imaginativas de la Poesia pueden reducirse á las siguientes:

1.ª Las imágenes en que el poeta lírico encarna sus pensamientos y sus afectos.

2.ª Las acciones dramáticas humanas, divinas, humano-divinas, etc., y los sucesos de diversa índole, reales, ficticios ó mixtos, que son asunto de las composiciones épicas, dramáticas y novelescas.

3.ª Los cuadros pictórico-descriptivos de objetos naturales y á veces de afectos humanos.

4.ª Los símbolos y alegorías en que personifica sus ideas el poeta.

Todas estas formas, que constituyen la verdadera concepcion poética, se exponen y desenvuelven por medio de las formas expositivas, que son la *exposicion*, la *narracion*, la *descripcion*, el *diálogo*, y la *epístola*. A estas formas, comunes á todas las producciones literarias, hay que agregar una de carácter especialísimo y nacida de la alianza de la Poesía con otras Artes (la *Declamacion*, la *Mímica*, y las que componen el llamado *Arte escénico)*, cual es la *representacion*, exclusivamente propia del género dramático.

Con respecto á las formas expresivas externas, esto es, al *estilo* y al *lenguaje*, poco hay que añadir á lo ya expuesto acerca del lenguaje poético, cuando nos ocupamos de la Palabra. Dar reglas generales acerca del estilo poético fuera imposible en este lugar, pues las formas del estilo varian se-

gun los géneros, y sólo al ocuparnos de cada uno de éstos podemos indicarlas. Lo único que cabe decir, es que al estilo poético caracterizan en la mayoría de los géneros la *idealidad*, la *riqueza* y la *libertad*, y que la *originalidad* del estilo es más necesaria é importante en la Poesía que en los restantes géneros literarios.

Por lo que al lenguaje respecta, una vez conocidos los caractéres que distinguen al que se denomina *poético* ó *rítmico*, esto es, á la versificacion, lo único que nos importa aquí es declarar si este lenguaje es esencial en la Poesía y debe ser el que en ella se emplee exclusivamente, ó si el uso de la prosa estética es tambien legítimo en el género que aquí nos ocupa.

Corre, con efecto, muy generalizada la opinion de que no hay Poesía donde no hay ritmo, y que la versificacion es el único lenguaje que á la Poesía cuadra.

Ninguna razon sólida y fundada alegan los que tal sostienen, á no ser la de que la Poesía es un arte total, que expresa la totalidad del espíritu y á todas las facultades se dirige, y la expresion poética ha de ser total tambien; la de que hay más idealidad en el lenguaje rítmico que en el prosáico, y otras semejantes, nacidas en su mayor parte de una exagerada tendencia idealista, que lleva á los que tal dicen á separar el Arte y la Poesía de todo lo que sea real.

Que el lenguaje rítmico constituya una expresion de carácter total y el prosáico no, es cosa, cuando ménos, discutible. Si el primero puede á la vez dirigirse á la inteligencia, al sentimiento, á la fantasía y á los sentidos, el segundo es capaz de otro tanto, bien manejado. Creer que la prosa es un lenguaje puramente intelectual y didáctico, es un error contradicho por la experiencia. Una página de Cervantes ó de Fray Luis de Leon, no sólo afectan á la inteligencia, sino que producen emocion profunda en la sensibilidad, deleitan á la fantasía y causan placer al sentido con la armonía de sus rotundos y musicales períodos. Cierto que la prosa que el poeta use no ha de ser igual á la que emplea el didáctico, y que esta prosa ha de ser verdaderamente poética y musical, abundando en figuras, imágenes, etc., y ostentando sonori-

dad en sus períodos (aunque no siempre es posible ni necesario esto); pero una vez cumplidas estas condiciones, no puede negarse que la prosa puede ser una expresion tan total como el verso.

No pretendemos negar que la versificacion, si no es esencial á la Poesía, cuando ménos es su lenguaje más adecuado y propio. Es más: ciertos géneros poéticos, como la Lírica y la Épica, no se conciben sin este lenguaje; y los ensayos hechos en contrario nunca han dado resultados felices. Pero en ciertos géneros la prosa es legítima, en ocasiones preferible al verso, y á veces insustituible por éste.

Tiene el lenguaje rítmico sobre el prosáico la ventaja de ser más libre, más ideal, más armonioso é indudablemente más bello. Cuadra, por lo tanto, principalmente á aquellos géneros poéticos en que la libre idealidad del espíritu impera (como la Lírica), ó que se cuidan poco de representar fielmente lo real (como la Épica). Pero en aquellos otros que aspiran á ser la viva y verdadera representacion de la realidad, y principalmente de la vida humana, como la Dramática y la Novela, el verso, por su misma idealidad, daña no poco á la verdad y naturalidad de la expresion, llegando á ser imposible su uso en géneros como la Novela, donde la animada narracion de los sucesos, la minuciosa y fiel pintura de lugares y personajes, la llaneza y naturalidad del diálogo, la frecuente vulgaridad de los hechos narrados, y el análisis de los caractéres y pasiones, por ningun concepto se avienen con la idealidad del ritmo.

Los que sostienen la doctrina que combatimos no tienen en cuenta que la experiencia, piedra de toque de todas las teorías, desmiente la suya, y que la lógica les obliga á incurrir en el error de expulsar del campo de la Poesía á géneros y producciones cuyo carácter poético es imposible negar. Empero ninguno de los que esto dicen se atreve á excluir de la Poesía á composiciones dramáticas escritas en prosa, y á inventar con ellas un género especial, y sin embargo, ésta sería una consecuencia lógica de sus principios.

Fuerza les ha sido á los que esto han afirmado excluir de

la Poesía á la Novela, constituyendo con ella un género de transicion entre aquella y la Oratoria y Didáctica, á pesar de que la Novela cumple todas las condiciones del género poético, excepto la de servirse del lenguaje rítmico. Y, sin embargo, ¿hay concepcion más poética que el *Quijote*? ¿Se puede decir en sério que esa obra, considerada por no pocos críticos como verdadera epopeya, no cabe dentro de la Poesía porque no se escribió en verso, al mismo tiempo que como poéticas se consideran otras, como la *Cirujía rimada* de Diego de Cobos, sólo porque no se sirven del lenguaje prosáico, á pesar de carecer de toda condicion poética? Teoría que á tan absurdas consecuencias lleva, no puede resistir el empuje de la crítica.

No es, pues, esencial la versificacion á la Poesía. Es, sí, su más propio y perfecto lenguaje, es el único posible en ciertos géneros; pero la prosa estética, la que posee verdaderas condiciones artísticas, es lícita en muchos géneros y de todo punto necesaria en la Novela.

Considerados los elementos de la obra poética, debiéramos exponer las condiciones que deben adornarla; pero siendo en general las mismas que son comunes á todas las producciones literarias, nos remitimos á lo dicho en otro lugar acerca de este asunto. Unicamente advertiremos que, por razon del fin que la Poesía se propone, la obra poética está más obligada que otra alguna á poseer las condiciones que han de concurrir para que resulte bella, debiendo tener en cuenta además que la libertad é idealidad propias de este género, son causa de que en las obras poéticas la variedad sea muy rica y la unidad ménos rigurosa, siendo tambien en ellas condiciones importantísimas la originalidad y el interés.

LECCION XXXI.

Trascendencia de la Poesía.—Su influencia social.—Leyes y fenómenos de su desarrollo histórico.—Sus relaciones con otras Artes y con los diversos fines de la vida.—Indicaciones sobre su porvenir.

Aunque el fin primero y capital de la Poesía es la realizacion de lo bello, como arte eminentemente expresivo puede, á la vez que lo realiza, cumplir otros fines diversos, exponiendo y cantado el ideal religioso, científico y social de los pueblos, planteando graves problemas de la ciencia y de la vida, difundiendo la verdad, excitando los sentimientos religiosos, nacionales, etc., de los hombres, condenando sus vicios, satirizando sus ridiculeces, poniéndose al servicio de la Religion, de la Ciencia, y de todos los demás fines sociales.

No es ciertamente obligacion de la Poesía hacer todo esto, como piensan los partidarios del Arte docente; pero no es posible negar que lo hace, y que el hacerlo supone en ella una perfeccion más, que si no contribuye á aumentar su valor estético, redunda en pro de su importancia social. Pero todos estos fines trascendentales de la Poesía han de subordinarse á su fin estético, y han de ser desempeñados conforme al carácter propio de este arte.

Salvo cuando es didáctica (esto es, cuando pierde su independencia y su finalidad propia), la Poesía no enseña, moraliza ni educa al modo que lo hacen la Ciencia, la Moral y la Religion. El método sistemático y riguroso, la exposicion didáctica propia de la Ciencia, le son extraños y repulsivos; pues dirigiéndose principalmente á la fantasía y al sentimiento, y aspirando ante todo á realizar belleza, los principios científicos, religiosos ó morales, toman en ella las formas propias del Arte, y en vez de ser áridos teoremas ó abstractos razonamientos, se truecan en bellas imágenes y animadas ficciones. El dramático y el novelista exponen un problema social ó psicológico, no desarrollándolo en forma de razonamientos, sino representándolo en una accion ani-

mada y viva. El lírico expone sus ideas en gráficas y pintorescas imágenes; el épico canta los grandes ideales con inspirados acentos, ó refiere en grandioso relato los heróicos hechos de su patria.

La Poesía no enseña, pues, directamente. Nadie que de científico se precie, aprende teología en el Dante, cosmología en Lucrecio, historia en Homero ó moral en Horacio. La obra trascendental y educadora del poeta no consiste en enseñar principios, sino en poner de relieve las bellezas del ideal, prestar á lo verdadero y á lo bueno el prestigio de lo bello, hacerlo amable y atractivo y robustecer la conviccion que el científico infunde, la fé que propaga el teólogo ó la pasion que suscita el político, con el entusiasmo, el sentimiento y la emocion calurosa y profunda que en el ánimo despiertan los acentos de la Poesía.

El poeta busca, por tanto, sus ideales en fuentes que al Arte son extrañas; y penetrado de su verdad, de su bondad, y, sobre todo, de su belleza, los canta entusiasmado, los propaga, defiende y populariza, los encarna en brillantes imágenes, que se graban profundamente en el corazon y la fantasía de las muchedumbres (pues la Poesía es un arte en sumo grado popular), y de esta suerte coopera de un modo eficacísimo, no á la instruccion, pero sí á la educacion de los hombres. Presta la Poesía sus acentos á la Religion, para que cante las grandezas de la Divinidad y eleve hasta ella sus plegarias; encarna en luminosas fórmulas y representa en interesantes relatos ó dramáticas acciones las enseñanzas de la Moral y de la Ciencia; canta las glorias de la patria y populariza y conserva los grandes recuerdos históricos; anima con sus bélicos acentos á los guerreros que defienden sus hogares contra el invasor, ó pelean por las grandes ideas de patria, religion y libertad; y uniendo su voz á todo lo que hay de noble y grandioso en la vida de los hombres, poniéndose al servicio de todos los grandes fines de la vida, cantando todas las ideas y todos los afectos, concurre poderosamente á la obra social, y es importantísimo y valioso instrumento de educacion, de progreso y de cultura.

Aun sin cumplir ninguno de estos fines, limitándose sim-

plemente á la pura expresion de la belleza, cantando los más sencillos afectos del alma ó describiendo las bellezas naturales, la Poesía es educadora, porque la contemplacion de lo bello educa y dignifica, produciendo en el espíritu puras y nobles emociones, y ofreciéndole el espectáculo de lo ideal y lo perfecto. La importancia social de la Poesía, áun no siendo ésta trascendental ó docente, no puede desconocerse, por lo tanto.

La Poesía (como todos los géneros literarios) se desarrolla al compás de la humanidad y refleja fielmente las ideas, sentimientos, creencias, instituciones, costumbres y vida de los pueblos. Buscar su orígen histórico es imposible, pues para ello nos faltan datos. Lo único que podemos afirmar, es que ha debido ser un producto espontáneo de la imaginacion exaltada por la contemplacion de la belleza objetiva, y que ha tardado mucho tiempo en tener vida propia, hallándose estrechamente unida en los comienzos á la Ciencia y á la Religion.

A juzgar por los documentos históricos que conocemos, la Poesía ha sido en el principio puramente objetiva ó épica, y ha expresado las ideas y los sentimientos de la tribu ó de la raza, más que del individuo. Cantos guerreros y religiosos de carácter épico, han sido las primeras manifestaciones de la Poesía, que ha formado parte integrante del culto en casi todos los pueblos. Cuando los hombres han comenzado á reflexionar sobre la naturaleza de las cosas y á formular sus pensamientos en máximas, proverbios, apólogos, parábolas, etc., la Poesía didáctica ha aparecido, quizá como un medio de conservar en la memoria las sentencias de los sábios. El orígen de la Métrica fué probablemente la Mnemotécnica, y los primeros versos desempeñaron un papel análogo al que hoy desempeña la versificacion en la enseñanza de los niños. La Poesía épica en todas sus formas (heróica, religiosa, didáctica), ha sido, pues, la primera que ha aparecido en la historia, cosa perfectamente acorde con el desarrollo de la conciencia humana que, ántes de replegarse sobre sí misma, vive por largo tiempo absórta y distraida en la contemplacion de la realidad exterior.

Al desarrollo épico con que comienza la Poesía, sigue la aparicion de la Lírica, la Dramática, la Sátira, la Bucólica y la Novela, comenzando todas (excepto la Novela) por manifestaciones de carácter popular. La Lírica se va separando lentamente de la Epica, con la que aparece unida en un principio (en los cantos guerreros y religiosos), y no pocas veces se queda sin completo desarrollo, por razon de las tendencias objetivas de algunos pueblos. La Dramática presenta tambien formas épicas en sus comienzos, y otro tanto acontece con la Novela, propia únicamente de pueblos de elevada cultura y vida social muy variada é intensa. Estos géneros (excepto el épico) no en todos los pueblos existen. En muchos, no aparecen la Dramática y la Novela, y en muchos, tambien, no existe la Lírica, propiamente hablando, ó su desarrollo es muy escaso.

En sus comienzos, la Poesía es espontánea, y surge naturalmente de la inspiracion popular. Más tarde, cuando la cultura se va desarrollando y extendiendo, la Poesía se torna en reflexiva y artística, y se hace erudita, siendo cultivada por las gentes doctas y las clases superiores. Cuando esto sucede, suele divociarse de la inspiracion popular, y convertirse en amanerada y artificiosa. Otras veces, por el contrario, procura imitar los primitivos cantos populares. Por punto general, á este divorcio sigue una fusion de la poesía popular y la erudita, que pierden su independencia, degradándose y convirtiéndose en vulgares los elementos de la primera, que se obstinan en vivir por separado.

Muchos y singulares fenómenos ofrece el desenvolvimiento histórico de la Poesía. Tales son, por ejemplo:

1.° Los *renacimientos poéticos*, esto es, la reaparicion de un ideal poético y de géneros y formas que por largo tiempo estuvieron olvidados, y vuelven á la vida trasformando por completo las condiciones de la Poesía.

2.° Las *emigraciones* de los ideales poéticos, de los mitos, leyendas, etc., que van pasando sucesivamente de un pueblo á otro, adoptando en cada uno formas diferentes, pero en las cuales hay siempre algo que es comun á todas.

3.° Las *trasformaciones* de los géneros y formas poéticas,

que suelen cambiar de significacion al pasar de unas literaturas á otras. Así aconteció con la *elegía* y el *epígrama*, erótica la primera, filosófico y sentencioso el segundo, entre los antiguos, y que hoy son, aquella patética y fúnebre, y éste satírico y festivo.

4.° La *influencia* que en la manera de ser y en el desarrollo de la Poesía ejercen las condiciones etnográficas y geográficas de los pueblos, su género de vida, etc. La Poesía, en efecto, se determina constantemente segun estas condiciones, variando por completo en su fondo y en su forma en los pueblos de raza distinta, siendo diversa en los septentrionales y meridionales, en los montañeses, ribereños y habitantes del llano, en los pescadores, cazadores, pastores y agricultores, etc. A estas influencias se unen las determinadas por la vida histórica de los pueblos, por sus instituciones y creencias, por sus costumbres y organizacion familiar y social, y muy principalmente por el carácter de las lenguas, cuyas alteraciones y mudanzas influyen de un modo decisivo en el modo de ser de este género literario.

La Poesía vive en íntima y constante relacion con todas las demás artes y con todos los fines de la vida. No pocas veces las producciones artísticas no literarias la ofrecen motivos de inspiracion, y no pocas tambien se une con otras artes en estrecha alianza, ora utilizándolas como auxiliares, ora poniéndose á su servicio. Con la que más íntimas relaciones establece es con la Música. Confundióse con ella en un principio, y en ella basó las leyes rítmicas de su lenguaje. Música y Poesía fueron hermanas inseparables en los tiempos primitivos; y, aunque independientes hoy, todavía conservan estrechas relaciones, en que, por regla general, la Poesía se sujeta á las exigencias de la Música, como se observa en las composiciones líricas, épicas y dramáticas destinadas al canto. En cambio, la Poesía se sirve como de artes auxiliares para la representacion de las obras dramáticas, de la Declamacion, de la Mímica, de la Pintura, de la Arquitectura, de la Escultura, de las Artes suntuarias, del Baile, y á veces de la Música tambien.

Con respecto á la relacion de la Poesía con los fines de la

vida ajenos al Arte, mostrada queda cumplidamente en anteriores consideraciones. Esta relacion es recíproca, pues si la Poesía presta su concurso á aquellos, en ellos busca tambien su inspiracion, y de ellos se alimenta. Entre estos fines, los que mayor relacion tienen y han tenido con la Poesía, son la Ciencia y la Religion, con las cuales vive confundida en los comienzos de su historia, pues Ciencia, Religion, Poesía (y áun Arte bello, en general) fueron por mucho tiempo términos idénticos. Más tarde, y por virtud de la ley de division del trabajo, que tan poderosamente influye en la vida humana, todos estos fines fueron adquiriendo vida propia y separándose paulatinamente; pero la Poesía ha seguido unida por largo tiempo á la Religion, áun despues de separada de la Ciencia, y todavía busca en ambas elementos de inspiracion, notándose hoy en ella una señalada tendencia á unirse de nuevo con la segunda.

No falta quien piensa que la Poesía está destinada á desaparecer, porque es patrimonio exclusivo de la edad juvenil de los individuos y de la humanidad, y porque los progresos de las ciencias la hacen inútil. Este error se funda en una observacion inexacta y en un concepto equivocado de la Poesía. Es inexacto, en efecto, que la Poesía sea propia únicamente de la juventud, pues la contemplacion de lo bello, la inspiracion que en el alma despierta, y el poder de reproducirlo en bellas formas, son cosas que se avienen con todas las edades, como cumplidamente lo prueba la experiencia. Lejos de ser así, el mayor grado de perfeccion de las facultades poéticas coincide precisamente con la edad madura de los individuos y de los pueblos, por regla general, y los ensayos propios de la juventud, si acaso aventajan en frescura y espontaneidad á las producciones de la edad viril, les son muy inferiores en profundidad y perfeccion. Tampoco es exacto que los progresos de las ciencias hagan inútil la Poesía, ni que el carácter prosáico de la época presente anuncie en esta irremediable decadencia y muerte pronta. Si la Poesía fuera una simple forma de la Didáctica, si su mision fuera enseñar, dicho aserto sería verdadero, pues la Ciencia le sustituye con ventaja en ese ministerio. Si la Poe-

sía se fundára únicamente en lo pintoresco de la vida, quizá fuera cierto tambien que su muerte estaba próxima; pero ambas afirmaciones son de todo punto falsas. Mientras la belleza y la fantasía existan, la Poesía existirá, y ninguna de ambas cosas dejará de existir miéntras aliente el género humano. Cuando lo pintoresco desaparezca de la vida (y nunca sucederá esto por completo), la Poesía subsistirá, porque nunca desaparecerán las pasiones humanas, las grandes ideas y los hermosos espectáculos de la naturaleza, fuente perenne de inspiracion para el poeta. Podrán, sin duda, modificarse profundamente las formas artísticas de la Poesía, podrán desaparecer géneros enteros (como ya ha sucedido), podrá cambiar el rumbo de la inspiracion poética; pero la Poesía subsistirá miéntras haya sentidos que contemplen lo bello, corazones que lo sientan, inteligencias que lo conciban, imaginaciones que le den forma y lenguas que lo canten. Suprimir la Poesía sería mutilar el espíritu humano, arrebatar todo elemento ideal á la vida, y concluir con toda civilizacion. Que esto es imposible, la razon lo dice; y al decirlo, declara terminantemente que la Poesía no desaparecerá miéntras exista el género humano.

LECCION XXXII.

Division de la Poesía en géneros.—Base de esta division.—Géneros fundamentales simples.—Géneros compuestos.

La Poesía se divide en géneros, como la Literatura, y esta division no se funda en formas exteriores, sino en la naturaleza de la concepcion poética, basada en la del órden de la realidad que al poeta inspira. Es, por tanto, esta division natural y filosófica y no arbitraria é inexacta, cual lo seria la que se fundara en formas exteriores de suyo variables, y que con frecuencia no son comunes á todas las literaturas.

Como repetidas veces hemos dicho, el poeta comienza la

obra de la produccion por inspirarse en determinados objetos ó ideas que le ofrecen asunto adecuado para su canto. Ora encuentre en lo que le inspire verdadera belleza que quiera reproducir en formas artísticas, ora halle en ello materia apropiada para crear nuevas bellezas, es lo cierto que el primer momento de la produccion artística es aquel en que el poeta se siente inspirado por los objetos que contempla ó por las ideas y sentimientos que le agitan, y que constituyen la idea y asunto de su composicion (1).

Un poeta contempla la majestad de los mares, la bóveda de los cielos ó la armonía de un bello y tranquilo paisaje; la contemplacion de la hermosura que en estos objetos resplandece excita sus facultades creadoras y le mueve á cantar tantas perfecciones. Otras veces, los sentimientos agradables ó penosos que agitan su alma, los problemas que preocupan su inteligencia, los ideales que excitan su entusiasmo, le impulsan á expresar los primeros, plantear los segundos y cantar los terceros. Otras, en fin, excítanse su fantasía y su sentimiento ante el espectáculo de los hechos históricos ó de las dramáticas luchas de la vida, é inspirado por la grandeza de los primeros y el patético interés de las segundas, decídese á narrar, describir ó representar viva y gráficamente estos hechos. Estos modos distintos y estas fuentes diversas de inspiracion son las que dan orígen á los diferentes géneros poéticos.

Con efecto; si nos fijamos en lo que hemos expuesto, hallaremos que todo lo que puede ser fuente de inspiracion para el poeta, todo lo que puede suministrarle asunto para su obra, se reduce á dos términos: ó es una realidad exterior al poeta, ó es algo que vive dentro del poeta mismo. Lo cual

---

(1) No hay que confundir esta idea y asunto puramente artísticos con el fin moral que el poeta puede proponerse. Aparte de que la idea moral ó trascendente no es absolutamente necesaría en la obra poética, su concepcion puede ser motivo determinante, pero no primer momento de la produccion artística. La eleccion de una tésis que se quiera probar por medio de una accion dramática ó novelesca, no es todavía un acto de produccion artística; ésta comienza al concebirse el pensamiento dramático (la idea general de la accion) de cuyo planteamiento y desarrollo ha de deducirse la demostracion de la tésis moral.

vale tanto como decir que la Poesía se inspira en la realidad objetiva ó en la subjetiva, ora reproduciendo sus bellezas, ora embelleciéndolas idealmente, ora tomándolas como simples materiales para formar nuevas bellezas.

La Poesía es, pues, objetiva ó subjetiva; nace de la contemplacion de la realidad exterior ó es la expresion íntima del alma del poeta; pero estas dos esferas no son totalmente extrañas la una á la otra, ó lo que es igual, no hay poesía *puramente* objetiva ó subjetiva.

Por más que haga el artista, nunca la obra de arte es una fiel é impersonal reproduccion de la realidad exterior; siempre pone en ella algo de su alma, siempre se expresa á sí mismo al expresar lo real. En las mismas Artes plásticas, que se limitan á la representacion de los objetos materiales, el artista imprime en su obra el sello de su personalidad y siempre expresa alguna idea ó sentimiento propios. Con más razon ha de suceder esto en la Poesía, arte expresivo y espiritual por excelencia.

Cuando el poeta parece limitarse (y tal es su propósito) á representar lo exterior; cuando, queriendo competir con el pintor, ó rivalizar con el historiador, prescinde de su propia persona y se ciñe á narrar ó representar los hechos ó á describir los objetos que contempla, en estas narraciones, descripciones y representaciones manifiesta (quiéralo ó no) el interior de su alma.

Como nunca se limita á reproducir la realidad fotográficamente, como entreteje la verdad con la ficcion, como crea con entera libertad dentro de la esfera, no ya de lo real, sino de lo posible, como concibe y ejecuta su obra con arreglo á algun ideal, su composicion nunca es puramente objetiva, sino que en ella se mezclan multitud de elementos subjetivos. Narra el poeta los hechos heróicos de sus compatriotas, expone los dogmas y misterios de su religion, refiere los milagrosos portentos de sus dioses, describe las maravillas de la naturaleza, y aparte de que une á los datos reales que le da la experiencia las caprichosas creaciones de su fantasía (en lo cual ya es verdaderamente subjetivo), interésase por sus héroes, expresa el entusiasmo que sus hechos le ins-

piran, canta las grandezas del ideal que expone y se extasía y deleita ante los encantos de la naturaleza que describe. En la composicion más objetiva revélase y palpita á cada paso el sentimiento personal del poeta; no hay, pues, poesía puramente objetiva, sino *predominantemente objetiva*, es decir, poesía en que el elemento externo predomina sobre el interno, porque no es el inmediato ni el principal propósito del poeta expresar los estados de su conciencia, manifestar las intimidades de su alma, sino representar en forma artística la bella realidad objetiva que contempla.

Otro tanto acontece cuando el poeta se inspira en su propio sér, cuando su intento es representar en bellas formas las interioridades de su espíritu, sean ó no bellas (1).

Si el hombre fuera un sér aislado del mundo, la Poesía que expresara los estados de su conciencia sería puramente subjetiva; pero no siéndolo, es imposible tenerla por tal. Los sentimientos más personales, las ideas más originales y extrañas, siempre tienen relacion estrecha con algo objetivo, exterior al indivíduo. Al cantarse á sí mismo, el poeta canta necesariamente algo que con él se relaciona. Aun en los estados vagos de la sensibilidad (la melancolía, el amor sin objeto, la vaga meditacion, el hastío, etc.) hay algo de objetivo, pues por alguna causa exterior, próxima ó remota, son ocasionados. La misma poesía humorística, con ser tan individual y caprichosa, se funda en alguna relacion exterior, y la mayor parte de las producciones de carácter subjetivo expresan una relacion del poeta con otros hombres, con determinados ideales, con la naturaleza ó con Dios. Lo que sucede en este género de poesía, es que el objeto del poeta no es pintar, narrar ó representar lo exterior, sino expresar los sentimientos que le inspira, y tambien los que no tienen una relacion objetiva concreta. Predomina,

(1) Decimos *sean ó no bellas*, porque no siempre es bello lo expresado por el poeta subjetivo ó lírico. La duda, la desesperacion, el escepticismo, la ira, el amor puramente sensual, no son ciertamente estados bellos del espíritu, y, sin embargo, puede su expresion poética ofrecer verdadera belleza, merced á la forma de que el poeta los reviste. En la poesía filosófica y razonadora esto se muestra á cada paso.

pues, en ella lo subjetivo sobre lo objetivo, y en tal sentido debe llamarse Poesía *predominantemente subjetiva.*

En rigor, no hay más que dos géneros poéticos fundamentales: el que expresa, ó mejor aun, representa y reproduce la realidad exterior, y el que expresa los estados de conciencia del poeta, ó lo que es igual, la Poesía objetiva y la subjetiva. Pero todos los estéticos y preceptistas admiten un tercer género, compuesto de ambos, esto es, *objetivo-subjetivo*, á que se da el nombre de *Poesía dramática*, y que en puridad no es más que una ramificacion especial de la Poesía objetiva, caracterizada por cierto predominio del elemento subjetivo.

Con efecto; la Poesía dramática no tiene por objeto la manifestacion de la interioridad del poeta, de sus ideas y afectos personales, sino la representacion de las acciones humanas que representan un interesante conflicto de ideas, pasiones ó intereses. En tal sentido, es realmente una rama de la Poesía objetiva, pues lo que representa es una realidad exterior al poeta. Pero dando al concepto de lo subjetivo mayor extension y entendiendo por tal, no sólo la conciencia del poeta, sino la conciencia de la humanidad, y teniendo en cuenta que el Drama no es sólo representacion de hechos externos, sino pintura de estados psicológicos, como asimismo que en él expresa el poeta más y mejor que en la Poesía objetiva pura sus ideas y sentimientos, se ha visto en la Poesía dramática una íntima union de lo objetivo y lo subjetivo, del mundo exterior y del mundo de la conciencia, y se ha formado con ella un tercer género objetivo-subjetivo.

En tal sentido, se ha reservado el nombre de Poesía objetiva á la que se limita á representar y cantar la realidad exterior al poeta, exponiendo principios y doctrinas generales, cantando ideales religiosos, sociales, políticos, etc., narrando hechos históricos, legendarios ó mitológicos, describiendo objetos y cuadros naturales, etc., y á esta poesía, generalmente narrativa, descriptiva ó expositiva, se ha dado el nombre de *épica.*

La que tiene por objeto expresar las ideas y sentimien-

tos personales del poeta, ó cantar la realidad exterior sólo en cuanto con éste se relacione directamente, se denomina Poesía *lírica*. Y á la que représenta con todos los caractéres de la realidad (por medio del Arte escénico) una accion humana, cuidándose, no sólo de representar los hechos externos, sino de pintar los afectos del alma de los personajes que en aquellos toman parte, se le ha dado el nombre de *dramática*.

Poesía predominantemente objetiva ó épica; Poesía predominantemente subjetiva ó lírica; Poesía objetivo-subjetiva ó dramática, son, pues, los tres géneros poéticos fundamentales ó simples, los tres grandes tipos de la produccion poética.

Estos géneros no son abstracciones separadas por infranqueables abismos, sino manifestaciones distintas de una misma naturaleza, la de la Poesía, que en todos ellos se revela con los caractéres que le son propios. Como quiera que significan modos diversos de inspiracion y de concepcion y responden á esferas distintas de la realidad y de la belleza, el modo de ser general de la Poesía se modifica en cada uno de ellos, revistiendo formas diversas; pero los elementos esenciales de la produccion poética se dan igualmente en todos ellos. Forman, pues, variedades dentro de la unidad de la Poesía, pero variedades de un organismo que en todas está presente.

Además, como en los dos géneros irreductibles ó fundamentales (el objetivo y el subjetivo), cuya union constituye el tercero, no se observa exclusion, sino predominio de elementos; como toda composicion poética del género objetivo ó épico participa de caractéres subjetivos ó líricos y viceversa; como ambos elementos se unen estrechamente en la Dramática y aun los que á ésta caracterizan se encuentran en los otros géneros, éstos se enlazan entre sí orgánicamente y dan lugar á géneros *mixtos* ó *compuestos*, llamados por muchos estéticos *géneros de transicion* (1).

---

(1) Preferimos á esta denominacion la de mixtos ó compuestos, porque la palabra *transicion* indica una relacion de continuidad que no

Fórmanse estos géneros por una combinacion de elementos de los fundamentales, que se verifica por muy variados procedimientos, pues unas veces la forma del género compuesto es propia de uno de los fundamentales y el fondo de otro, y otras la combinacion afecta á la vez al fondo y á la forma, etc. A decir verdad, estos géneros son numerosísimos, pues pocas son las composiciones poéticas en que no haya combinacion de elementos líricos, épicos y dramáticos; pero generalmente sólo se consideran como géneros compuestos aquellos en que la combinacion es tal, que todos los elementos componentes tienen igual importancia.

Acerca del número y determinacion de estos géneros, hay escaso acuerdo entre los preceptistas, cosa muy natural y explicable por las dificultades que ofrece el asunto, dada la prodigiosa complejidad de elementos, que es propia del carácter eminentemente orgánico de la Poesía. Nosotros admitimos tres, á saber: la *Sátira*, la *Poesía Bucólica* y la *Novela*.

A estos géneros simples y compuestos puede agregarse otro que, más por su forma externa que por su fondo, merece incluirse en la Poesía. Tal es la *Poesía didáctica*, ó lo que es igual, la que se propone enseñar los principios de una ciencia ó de un arte por medio del lenguaje rítmico. En este género poético, el fin artístico está subordinado al docente, y la verdad, no la belleza, es la que al poeta inspira. Rara vez hay en él verdadera creacion poética, limitándose la accion de la fantasía á crear formas bellas de expresion, y en algunos casos, á concebir ficciones que sirvan como de ejemplos

---

siempre revela entre ellos la experiencia. Un género de transiccion debe ser el que siga á uno y preceda á otro de los géneros simples en el desenvolvimiento histórico del Arte, ó al ménos el que represente un conato de trasformacion de un género en otro, Nada de esto se observa en la historia de dichos géneros, ni lo revela el estudio de su naturaleza. La sátira, género épico-lírico, no sigue á un desarrollo épico ni precede á otro lírico, sino que es coetánea de ámbos géneros; ni representa un conato de lo épico para convertirse en lírico, ó viceversa. Lo que hay en estos géneros es una compenetracion ó composicion de elementos propios de los géneros simples, y por esto el nombre que mejor les cuadra es el que hemos adoptado.

prácticos de la doctrina expuesta. Es, por tanto, este género poético más bien una ramificacion de la Didáctica que de la Poesía, y por grandes que sean las bellezas que puedan campear en sus producciones, le corresponde el último lugar entre los géneros poéticos.

Con arreglo á esta division, estudiarémos sucesivamente la Poesía Epica, la Lírica, la Dramática, la Sátira, la Bucólica. la Novela y la Poesía didáctica. Tal es el organismo completo de la Poesía.

LECCION XXXIII.

Géneros poéticos.—La Poesía épica.—Su concepto.—Sus caractéres generales.—Intervencion de la fantasía colectiva en la concepcion épica.—Formas históricas de la Poesía épica.—Condiciones y reglas del poema épico.—Division de la Poesía épica en géneros.

Expresar y representar en formas artísticas mediante la palabra rítmica (1), la belleza de la realidad exterior al poeta, es el objeto de la Poesía épica ú objetiva. Aunque conforme á doctrinas antes expuestas, esta poesía no es puramente objetiva;—aunque el poeta, en ella, como en todos los géneros poéticos, expresa siempre los estados de su conciencia, el carácter predominante de la Épica, es la preponderancia del elemento objetivo sobre el subjetivo, la absorcion de la personalidad del poeta en la realidad exterior que le inspira.

La contemplacion de la belleza objetiva es siempre la fuente de inspiracion del poeta épico. Exaltada la fantasía de éste, acalorado su sentimiento, fascinada su inteligencia por las grandezas de la Divinidad, los maravillosos espec-

---

(1) Hay algunos poemas épicos escritos en prosa (el *Telémaco* de Fénelon, los *Mártires* y los *Natchez* de Chateaubriand, el *Ahasverus* de Quinet, etc.); pero estos ensayos no han tenido éxito. La grandeza y solemnidad de la concepcion épica no se avienen con la forma prosáica.

táculos de la naturaleza ó los hechos extraordinarios de la Historia, siéntese impulsado á reproducir en formas artísticas estas magnificencias de la realidad, que en su imaginacion idealiza y embellece con nuevos primores, y su propósito no tanto es manifestar el sentimiento que tales objetos despiertan en su alma ó las ideas que le inspiran, como narrarlos, describirlos ó exponer sus perfecciones y bellezas. Haciendo el sacrificio de su propia persona, oscureciéndose voluntariamente, ocultándose detrás del asunto que canta, el poeta aspira á identificarse con la realidad, á absorberse en ella, á representarla y reproducirla fiel y bellamente, con la mira de provocar en los demás hombres los mismos entusiasmos que agitan su espíritu, y enaltecer y celebrar los grandes ideales que la contemplacion de la objetividad en él despierta.

La Poesía épica es eminentemente representativa y tiene mucho de pictórica. Aunque exponga altos conceptos del espíritu, aunque desarrolle ideales religiosos, científicos, etc., siempre lo hace encarnándolos en una realidad viviente, en una série de hechos ó en un conjunto de cuadros. Difiere en esto de la Poesía didáctica que expone y desenvuelve los principios del conocimiento ó de las leyes de la realidad sin darlos formas plásticas, sino á la manera de la Ciencia. El poeta épico nunca hace eso. Si quiere exponer y cantar un ideal religioso, pinta las grandezas y refiere los hechos prodigiosos de los dioses; si se propone cantar la naturaleza, describe sus fenómenos en cuadros pintorescos y llenos de vida; si plantea un problema filosófico, lo encarna en una concepcion alegórica. Así, Hesiodo narra los hechos de los dioses, y otro tanto hace Ovidio; Dante relata su maravillosa excursion por infiernos y cielos; Milton refiere la caida del primer hombre; Goethe encarna el problema filosófico, que constituye el fondo de su *Fausto*, en una accion dramática. No son, pues, las composiciones épicas cursos de filosofía, de teología, de historia ó de ciencia natural, sino animadas y grandiosas narraciones ó vivas y acaloradas pinturas de los hechos y fenómenos de la realidad que el poeta contempla, ó del mundo trascendental y suprasensible que concibe.

No se ha de entender tampoco que la Epica es una mera reproduccion de la realidad, y ménos de la realidad visible. La realidad épica es mucho más ámplia que la que el científico conoce; abarca, no sólo el mundo que contemplan los sentidos, sino el que afirma la fé ó adivina la intuicion. Este mundo suprasensible en que habita lo divino, es precisamente el que más ha inspirado á los poetas épicos; y aun en el mundo real, no se han ceñido á lo experimental y lo histórico, sino que han dilatado su espíritu por las esferas de lo fantástico y lo legendario.

La Historia y la naturaleza que al épico inspiran, son las idealizadas por su fantasía ó por las muchedumbres; sus héroes no son los personajes humanos y reales que el historiador conoce, sino los personajes semi-divinos que la imaginacion popular crea; los hechos que refiere siempre son maravillosos, obra comun de los dioses y de los hombres, mezcla constante de verdad y de ficcion. Complácese el poeta épico en lo excepcional y extraordinario, en lo sobrenatural y portentoso, y su canto, por esta razon, difiere profundamente de la Historia.

No quiere decir esto que la Epica haya de sujetarse necesariamente á estos principios, pero sí que son los que la han regido hasta el presente. Puede, sin duda, prescindir de tales elementos y caractéres, y restringirse á relatar ó describir los hechos en la esfera puramente natural y humana, aunque siempre idealizándolos y embelleciéndolos; pero en todo caso estará obligada á inspirarse en lo que sea elevado y grandioso, y al quedar privada del auxilio de lo sobrenatural, difícilmente se sostendrá en las alturas á que supo remontarse en lo pasado (1).

---

(1) Esta es la principal razon de la decadencia de la Poesía épica en la época presente. Debilitada la fé en lo sobrenatural, ó al ménos restringida á muy reducidos límites; sustituida la explicacion poética de los fenómenos naturales por teorías científicas que difícilmente se prestan á la inspiracion; imposibilitada por multitud de circunstancias, la formacion de mitos y leyendas históricas; rebajada la talla de los héroes y de los sucesos;—la Poesía épica tiene que circunscribirse hoy á esfera muy estrecha, y no puede remontarse adonde llegó en otro

Teniendo en cuenta todo lo que dejamos expuesto, podemos definir ya la Poesía épica como la *expresion y representacion artísticas, en forma narrativa ó descr iptiva por lo general, y sirviéndose de la palabra rítmica, de la belleza exterior al poeta, por él contemplada y libremente concebida é idealizada*, ó, en términos más breves, *la expresion artística de la belleza objetiva por medio de la palabra rítmica.*

La poesía épica, primera que aparece en la historia literaria, es en sus orígenes el producto de la fantasía colectiva y de la inspiracion nacional, carácter que conserva aún en su período reflexivo y erudito. El ideal religioso y nacional de cada pueblo, representado en la fantasía de las muchedumbres, es lo que expresan las composiciones épicas primitivas. Es de advertir que en los comienzos, este género tiene cierto carácter lírico, es un canto, una explosion de entusiasmo, más que una concepcion objetiva. Los portentosos hechos de los dioses y los héroes provocan en los hombres primitivos un sentimiento de admiracion, entusiasmo y gratitud, que se traduce en arrebatados acentos, en himnos y cánticos entusiastas; pero este lirismo no arranca del espíritu individual, sino del colectivo; no es el canto del poeta, sino de la tribu, de la nacion ó de la raza. Pudiera, pues, decirse, en cierto modo, que en sus orígenes, en su período espontáneo, la Épica es el lirismo de las colectividades; pero, á pesar de esto, estas manifestaciones no son líricas porque no son una simple expresion del sentimiento, sino una narracion de los hechos ó una exposicion de ideales, hecha en forma de himno arrebatado y fervoroso.

Estas manifestaciones primitivas y populares de la Épica

---

tiempo. Por eso la ha sustituido la Novela, mezcla de lo épico y lo dramático, que en formas prosáicas, pero con mayor interés y verdad que la Poesía épica, expresa los ideales y narra los hechos de estos tiempos. Poemas de breves dimensiones, tanto líricos como épicos, y no pocas veces dramáticos, que con frecuencia entrañan tendencias humorísticas, son hoy los únicos y degenerados representantes de este género, llamado, si no á extinguirse, por lo ménos á sufrir una trasformacion profunda.

son siempre anónimas y fragmentarias, y, por lo general, van unidas al canto. Himnos, cánticos de guerra, breves relatos de hazañas de los héroes ó prodigios de los dioses, constituyen esta poesía primitiva, que, trasmitiéndose por la tradicion oral y acrecentándose gradualmente, llega á formar el material poético de que se alimentan más tarde los poemas artísticos.

El poema artístico-espontáneo es ya la obra de un poeta culto, que encarna en una forma artística el ideal diseminado en los poemas fragmentarios, sin perder la espontaneidad que á éstos caracteriza. Inspirado el poeta en el ideal de su pueblo, no realiza una obra artificiosa y erudita, sino que es tan espontáneo, entusiasta y fervoroso, como los poetas que le precedieron y le legaron el material que para su construccion artística aprovecha. Resúmen de toda una edad poética, el poema artístico-espontáneo nace de una inspiracion viva y natural, y no de un esfuerzo erudito; pero ostenta ya las formas regulares que no habian alcanzado los cánticos primitivos.

El poeta artístico-espontáneo refleja fielmente en su obra, por tanto, la inspiracion colectiva, y á ella subordina la suya propia. Paso á paso sigue los datos que la tradicion le suministra, y en su poema reune todos los elementos míticos y legendarios que contribuyen á formarla. Su obra es, por consiguiente, una concepcion artística de la fantasía colectiva, de que es eco obediente la del poeta, y esta circunstancia, unida á la índole del asunto, explica el carácter objetivo é impersonal de los poemas épicos. La personalidad del poeta se desvanece y aniquila, con efecto, no sólo ante la realidad por él cantada, sino ante la colectividad que le impone su inspiracion. El poema artístico-espontáneo es, segun esto, obra de la muchedumbre como el primitivo y fragmentario, y el poeta que le da su nombre no es otra cosa que el intérprete del sentimiento del pueblo y el creador de la forma artística en que cifra y compendia toda la antigua tradicion épica.

Más tarde, cuando pasa el período heróico de la vida de los pueblos, cuando la Poesía popular y la erudita se divor-

cian, la Épica deja de buscar su inspiracion en la fantasía del pueblo, y á los poemas artístico-espontáneos suceden los erudito-reflexivos. Amóldanse éstos á las formas tradicionales de los primeros, y no pocas veces versan sobre los mismos asuntos; pero no son ya el producto espontáneo de una inspiracion ferviente y natural, ni el eco de los sentimientos colectivos, sino el esfuerzo de un ingenio individual que pretende imitar la Poesía épica espontánea. En ocasiones, hasta este deseo de imitacion se pierde, y el poeta busca su inspiracion en concepciones que le son propias, y que nada tienen de comun con los ideales colectivos. A veces estos poemas eruditos, y áun los espontáneos, son burlescamente parodiados y ridiculizados, produciéndose, en tal caso, los poemas héroi-cómicos.

Hay, pues, dos formas distintas de lo épico, que señalan otros tantos momentos de su desarrollo histórico, á saber: la poesía épica fragmentaria (cantos, himnos, rapsodias, etc.) y el poema artístico en sus dos manifestaciones (espontáneo-popular y erudito-reflexivo). Las formas fragmentarias no son genuinamente artísticas, y no se someten á ley ni regla alguna. No sucede lo mismo con los poemas, y debemos, por lo tanto, examinar las condiciones á que han de sujetarse.

Como la Poesía épica comprende tantos y tan variados géneros, no podemos descender aquí á ciertas particularidades, que deberán examinarse al estudiar cada una de ellos. Nos limitaremos, por tanto, á señalar las condiciones y reglas comunes á todos.

La *unidad* y la *variedad*, que concertadas engendran la *armonía*, son las condiciones capitales del poema épico, como de toda obra literaria. La unidad nace, tanto del asunto, como de la forma del poema. Si éste es histórico, el hecho capital cantado por el poeta, el ideal nacional que en el poema se expresa, el personaje heróico que lo simboliza, su ministran á la composicion la unidad necesaria, que se revela en su plan y desarrollo. La concepcion teogónica que inspira al poema religioso, el fenómeno ó paisaje natural que canta el descriptivo, el pensamiento trascendental que entraña el social ó filosófico, la negacion que anima al bur-

lesco, son tambieu los elementos que prestan unidad á estas composiciones.

Pero la unidad del poema ha de ser rica y vária. El hecho, la idea que constituyen su asunto, no son unidades abstractas. El hecho fundamental encierra una série de hechos; el ideal, una totalidad de pensamientos. Si el poema tiene un personaje principal, ó protagonista, en torno de él se agrupan personajes más ó ménos importantes; si canta un hecho, diversifícanlo variados é interesantes episodios. Pero esta variedad ha de estar subordinada á la unidad del asunto, al hecho narrado ó á la idea cantada por el poeta; ha de ser el desenvolvimiento de su contenido; ha de constituir un conjunto irreductible á una sola concepcion, á un pensamiento único.

A estas condiciones han de unirse la *grandeza* y el *interés*. La primera no se refiere, como pudiera pensarse, á la extension del poema, sino á su intensidad. Originase, en primer lugar, de la alteza de la concepcion, de la importancia del hecho cantado ó del ideal expuesto por el poeta, y en segundo, del tono elevado del estilo y de la hermosura de la versificacion. Conviene advertir, sin embargo, que estos principios no son aplicables á todas las composiciones épico-artísticas, pues hay muchas que excluyen toda grandeza en el asunto (las burlescas y humorísticas), y otras que no se amoldan á las formas majestuosas del estilo épico clásico (los poemas menores).

Salvas estas excepciones, el poema épico ha de obedecer á una inspiracion poderosa, y ha de entrañar una concepcion grande y elevada. El ideal que exprese ha de ser el de todo un pueblo ó una raza, y áun el de la sociedad entera: si canta hechos han de ser grandiosos, importantes, verdaderamente heróicos; si describe fenómenos y espectáculos naturales, no han de ser vulgares y pequeños, sino dignos de la musa épica; si se remonta á las esferas de los suprasensible, ha de inspirarse en elevadas concepciones teogónicas, en prodigiosos hechos divinos, en grandiosas y conmovedoras leyendas. Un milagro vulgar, un suceso baladí, un paisaje insignificante, un ideal mezquino, no son dignos del

poema épico, y áun ciertos hechos que, con ser notables, no ofrecen un interés universal y humano, ó no encierran verdadera grandeza, tampoco deben elegirse como asuntos de tales producciones (1).

A la grandeza épica contribuyen, cuando el poema es histórico, la de los personajes que en él tercian, y sobre todo, la intervencion de lo maravilloso, que, poniendo en contacto lo divino con lo humano, lo natural con lo sobrenatural, y mezclando con los actos heróicos maravillas y prodigios, da á la accion colosales proporciones. Contribuyen tambien, en mucha parte, á que el poema sea grandioso, la elevacion y majestad del estilo, la riqueza y pompa solemne del lenguaje, y la amplitud, sonoridad y entonacion grandiosa de la versificacion, que, por lo comun, reviste en el poema épico sus más elevadas formas.

La grandeza de la concepcion y de la forma, la importancia del asunto, el calor, viveza y colorido de la narracion y de la descripcion, la abundancia y variedad de los episodios y otras condiciones análogas, contribuyen á dar interés al poema. Cuando éste expresa el ideal religioso y nacional de un pueblo, su interés es evidente; pero éste se acrecienta, si además contiene el poema elementos de valor universal que le hagan interesante para toda la humanidad. En los poemas religiosos este interés desaparece cuando se extingue la creencia en que se inspiran; en los descriptivos, filosóficos é históricos, puede ser permanente. Basta para ello que el problema planteado en el poema filosófico sea verdaderamente fundamental, y que las pasiones y caractéres que en

(1) Dante, que cantó todas las grandezas de la teología católica en su *Divina Comedia*; Milton, que narró hechos tan portentosos como la caida de los ángeles y el pecado de Adan; Klopstock y Hojeda, que relataron el drama del Calvario, cumplieron este precepto fundamental en el terreno de la Poesía épico-religiosa, como Valmiki, Homero, Virgilio, Tasso y Camóens en la heróica. Pero no tuvieron igual acierto en la eleccion, Virués en sa *Monserrate*, Ercilla en su *Araucana*, Voltaire en su *Henriada*, y otros muchos. Un hecho milagroso, que da origen á la fundacion de un monasterio, una lucha con una tribu salvaje, una guerra civil desastrosa, no son asuntos que ofrecen la grandeza é interés propios del verdadero poema épico.

el histórico juegan ofrezcan un valor universal, por ser aspectos constantes de la humana naturaleza. Por tales razones, interesa é interesará siempre el *Fausto*, de Goethe; y por eso conservan su interés muchos poemas heróicos, aunque el ideal que expresen ya no tenga valor, ni los hechos que canten importancia de actualidad. Los sucesos que constituyen el asunto de la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida*, etc., ya no nos interesan; pero siempre interesarán las lágrimas de Hécuba y Andrómaca, el valor de Héctor, la fidelidad de Penélope, la pasion de Dido y la piedad de Eneas. Respecto al poema descriptivo, su interés es permanente, como la naturaleza que lo inspira.

La Poesía épica se divide en géneros, determinados por los diversos asuntos que puede desarrollar. Dios, la humanidad y la naturaleza son los objetos que la inspiran, y cada uno de ellos puede engendrar géneros distintos.

Cuando el poeta épico canta la Divinidad, ó bien expone y celebra sus grandezas y perfecciones, ó bien traza la genealogía de los dioses (en las religiones politeistas), ó bien relata los hechos milagrosos con que la Divinidad interviene en el gobierno del mundo. Todos estos géneros de composiciones constituyen la Poesía *épico-religiosa*.

La humanidad inspira al poeta épico dos géneros de poemas. En unos plantea el problema del destino humano, ó desarrolla un ideal social, ó traza las relaciones del hombre con la naturaleza y con Dios, etc., lo cual constituye la llamapa Poesía *épico-filosófico-social;* ó buscando su inspiracion en la historia, canta los grandes hechos políticos y militares (guerras, conquistas, descubrimientos, etc.), llevados á cabo por el hombre; en cuyo caso la Poesía se denomina *épico-heróica*.

Canta la Poesía épica la naturaleza, describiendo sus fenómenos, celebrando sus bellos espectáculos, exponiendo en poéticas formas las leyes que la rigen, y creando así la Poesía *épico-naturalista*, tambien llamada *descriptiva*, que en muchas ocasiones se confunde con la didáctica.

Existe, además de los citados, un género épico de índole especialísima, en el cual campea más el elemento subjetivo

que el objetivo, y que representa la aparicion de lo cómico en la Épica. Parodia, casi siempre, de los poemas heróicos, y dotado, por lo general, de intencion satírica, este género recibe el nombre de Poesía *épico-burlesca* ó *héroi-cómica*.

Por último, bajo la denominacion génerica de *Poemas menores*, pueden comprenderse diferentes composiciones épicas de breve extension, y en las cuales se mezclan con frecuencia elementos líricos y dramáticos con los puramente épicos.

De estos diversos géneros, los más primitivos son la Poesía religiosa y la heróica, que son tambien las más importantes. Con posterioridad á éstas, aparecen la naturalista y la héroi-cómica, siendo el género más moderno el filosófico-social. En cuanto á los poemas menores, algunos hay antiguos, pero otros han aparecido en fecha reciente.

LECCION XXXIV.

Géneros épicos.—Poesía épico-religiosa.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Clases diversas de composiciones que comprende.—Desarrollo histórico de este género.

Las concepciones y creencias teológicas de los pueblos constituyen la fuente de inspiracion de la *Poesía épico-religiosa*. Exponer los dogmas teológicos, narrar los prodigiosos hechos de la Divinidad, relatar los milagros de los séres sobrenaturales (dioses, semi-dioses, ángeles, demonios, etc.), describir las regiones en que moran las almas, cantar las glorias y referir los actos de virtud y de heroismo de los santos y de los mártires, tales son los variados asuntos que esta poesía puede proponerse. La poesía que nos ocupa puede definirse, por lo tanto, como *la expresion artística de la belleza de las concepciones religiosas, por medio de la palabra rítmica*.

La Poesía épico-religiosa, por razon de su carácter objetivo, no se propone inmediatamente expresar los sentimien-

tos piadosos que animan al creyente. Los éxtasis, entusiasmos y arrobamientos que la contemplacion de lo divino produce, los variados sentimientos que en el alma despierta, no son objeto de esta poesía, sino de la Lírica religiosa. Si en algunas de sus producciones (en los himnos, salmos y otras semejantes) hay elementos subjetivos, su fondo es siempre objetivo por excelencia. No ya el piadoso sentimiento individual, pero ni siquiera el social, se expresan en ella, á no ser en segundo término. Lo que el poeta épico-religioso se propone es representar plásticamente la concepcion teológica, es expresar el ideal religioso de su pueblo, es, sobre todo, poner de relieve, mediante animada narracion ó gráfica pintura, la naturaleza de la Divinidad, las relaciones que guardan entre sí los séres divinos ó semi-divinos que viven en el mundo de lo sobrenatural y suprasensible, las que tienen con los hombres, y los portentosos hechos con que se han revelado en la historia.

Tampoco se ha de entender que la Poesía épico-religiosa presenta un carácter evidentemente didáctico. Sin negar que en sus orígenes y á causa de la confusion existente entre todos los fines de la vida, pudo ser un medio de enseñanza religiosa; sin desconocer que una gran parte de ella no es tanto una libre é independiente produccion artística, sino un elemento de la liturgia y del culto;—puede afirmarse, sin embargo, que no es su inmediato propósito exponer doctrinas religiosas, sino más bien excitar el fervor y la piedad por medio de la contemplacion de las bellezas divinas. Nacida (como toda produccion artística) de la exaltacion, del sentimiento y de la fantasía, más que del pensamiento reflexivo del teólogo, lo que principalmente considera es el aspecto plástico de la idea religiosa, y siempre prefiere á la didáctica exposicion de dogmas teológicos y principios morales, la representacion poética de los hechos portentosos de la Divinidad. Cierto que necesariamente, y por una consecuencia legítima de su naturaleza, la Poesía épico-religiosa enseña y educa; pero su obra docente se ejerce más sobre el sentimiento que sobre la razon, y contribuye más á avivar la devocion y exaltar la piedad que

á producir convicciones reflexivas y científicas en el espíritu de los creyentes.

Pero no sólo es su propia índole la que mueve á la Poesía épico-religiosa á no ser, como pudiera creerse, una exposicion de dogmas teológicos, sino otra circunstancia que merece tenerse en cuenta. Tal es la série de dificultades con que necesariamente ha de tropezar, por causa de la naturaleza de sus asuntos. Como el poeta busca en todos los objetos que le inspiran su aspecto bello, y para esto ha de fijarse principalmente en sus formas y manifestaciones sensibles, es para él dificultad gravísima elegir como objeto de su canto la Divinidad, sobre todo, en las religiones espiritualistas. La belleza que el teólogo concibe en Dios no es sensible, y, por lo tanto, no es representable en el Arte. Los dioses materiales y corpóreos del politeismo antiguo podian ser objeto de la obra artística; el Dios espiritual de las religiones monoteistas no puede ser representado por la fantasía poética. El poeta ha de renunciar á describir y á dar formas sensibles á un sér espiritual, incomprensible é inefable, y debe limitarse, por consiguiente, á narrar las manifestaciones de su poder, su intervencion directa en el gobierno del mundo, ó á cantar sus perfecciones y expresar los sentimientos que inspira. Vedado esto último al poeta épico, sólo le queda el recurso, dentro de una concepcion teológica espiritualista, de inspirarse en los aspectos históricos de la Religion (1).

Por estas razones, la Poesía épico-religiosa rara vez es

(1) Así se observa que la poesía cristiana, como la mahometana y la judáica, no han producido teogonías como la de Hesiodo. Un poema épico sobre la Trinidad cristiana, el Jehová hebreo ó el Alláh árabe, seria de todo punto imposible Por eso el Dios-hombre, la Vírgen, los ángeles, los demonios y los santos, la caida del hombre, el sacrificio del Calvario, el juicio final, la vida futura, los milagros y los hechos de los santos, han sido los objetos preferentes de la Poesía épico-religiosa cristiana. Unicamente en los himnos y salmos de la Iglesia y del pueblo hebreo hay algo de exposicion teológica pura, pero siempre buscando el aspecto poético del dogma, pintando la justicia, la misericordia ó el poder de Dios, los castigos y recompensas de la otra vida, ó revistiendo de símbolos, alegorías y metáforas los dogmas de carácter metafísico.

expositiva; su forma más frecuente es la narracion ó la descripcion. El símbolo y la alegoría (único medio en muchas ocasiones para representar sensiblemente lo supra-sensible) tienen en este género gran importancia.

La exposicion de las concepciones teológicas, la narracion de los hechos divinos y la descripcion de las regiones sobrenaturales son las tres formas más comunes de la Poesía épico-religiosa, siendo la más frecuente la segunda, y la más inusitada la primera por las razones dichas.

Rara vez deja de haber elementos históricos y humanos en las composiciones pertenecientes á este género. Las relaciones de Dios con el hombre, el gobierno providencial, la intervencion milagrosa de la Divinidad en la vida humana, son naturalmente los aspectos del ideal religioso que más interesan al poeta y el asunto preferente de sus cantos. Por eso, la mayoría de los poemas épico-religiosos son la narracion de una accion prodigiosa y sobrenatural, humano-divina, como se observa, por ejemplo, en las *Metamòrfosis* de Ovidio, el *Paraiso perdido* de Milton, la *Cristiada* de Hojeda, etc. En tales casos, las condiciones del poema épico-religioso casi se confunden con las que son propias del poema heróico.

Pocos géneros poéticos ofrecen campo tan vasto á la inspiracion del artista como el que al presente nos ocupa. Género idealista por excelencia, en él la imaginacion apenas reconoce trabas. Espaciase á su gusto por regiones sobrenaturales, y libremente concibe formas fantásticas en que encarna sus concepciones. Deja la Religion ámplio y libre campo á la Poesía, ofreciéndola toda suerte de hechos portentosos y dejando que á su sabor imagine formas para revestir con ellas séres y lugares que nada tienen de material. Las leyes ineludibles de la realidad corpórea ó psíquica observable no imponen en este género límites al poeta, y los que la Teología le traza distan mucho de ser estrechos. Al describir el poeta pagano el Tártaro y el Elíseo, los dioses y semi-dioses, las ninfas, sátiros, fáunos y toda la complicada gerarquía del politeismo, gozaba de plena libertad; y no es menor la que disfrutó Dante al pintar el infierno, el

purgatorio y el paraiso, ó la que tuvo Milton para retratar á los ángeles y los demonios. Esta libertad extraordinaria, este ámplio desarrollo del idealismo, unidos á la grandiosidad y belleza del asunto que canta y del ideal en que se inspira el poeta épico-religioso, dan al género que aquí consideramos excepcionales condiciones estéticas. Las más atrevidas y grandiosas concepciones, los rasgos más elevados y sublimes, los más arrebatados vuelos del ingénio, las más ricas y exuberantes manifestaciones de la fantasía, se hallan con suma facilidad en este género, quizá el más elevado de todos.

La Poesía épico-religiosa requiere siempre grandeza y magnificencia en el estilo, riqueza y colorido en el lenguaje, pompa y solemnidad en la versificacion (1). Los escasos ensayos hechos para componer poemas épico-religiosos en prosa nunca han dado felices resultados. *Los Mártires* de Chateaubriand, tan celebrados en su tiempo, no son otra cosa en realidad que una novela escrita en prosa altisonante y afectada (2).

Las composiciones épico-religiosas pueden agruparse en diferentes clases, segun su asunto y segun las formas que sucesivamente revisten en su desarrollo histórico. Por razon del asunto, se dividen en las siguientes clases:

1.ª Poemas *teogónicos*, cuyo objeto es exponer la naturaleza de los dioses, su genealogía, los hechos de su vida supramundana, describir las regiones de ultratumba, los orígenes del mundo, etc.; tales son, por ejemplo, la *Teogonía*

---

(1) Este género épico se ha unido con frecuencia á la Música y aun se une en sus formas litúrgicas. Los himnos primitivos se destinaban al canto, y otro tanto sucede con los que continúan formando parte del culto.

(2) Los salmos hebráicos de carácter épico son, sin embargo, una grandiosa manifestacion del género religioso, y no están escritos en verso verdadero, pues el paralelismo hebráico es una forma de ritmo extremadamente rudimentaria. Pero con ser así, algo hay en ella que al ritmo se asemeja, y sobre todo, en estas composiciones hay una energía de expresion, un colorido extraordinario y una fuerza de sentimiento que las colocan á inmensa distancia del artificioso poema de Chateaubriand. La existencia de estos salmos no desvirtúa, pues, la regla que trazamos.

de Hesiodo, la *Divina Comedia*, del Dante, y la *Creacion del mundo*, de Acevedo.

2.ª Poemas *històrico-religiosos*, que tambien pudieran llamarse *humano-divinos* ó *heròico-divinos*, que son la narracion de los hechos portentosos realizados en el mundo por la Divinidad ó por otros séres sobrenaturales. Estos poemas encierran una accion en que toman parte las divinidades y los hombres, y ofrecen, por tanto, un carácter histórico y humano, que los asemeja á los poemas heróicos. Tales son las *Metamòrfosis* de Ovidio, el *Paraiso perdido*, de Milton, la *Cristiada* de Ojeda, la *Mesiada* de Klopstock, etcétera. Pertenecen tambien á este género los que se circunscriben á narrar los hechos de los santos, como la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Berceo, la de *San José*, de Valdivieso, etc.

Las formas sucesivas que en su desarrollo histórico reviste la Poesía épico-religiosa, son las mismas que hemos señalado al ocuparnos de la Epica en general. Las primeras composiciones de este género son anónimas y fragmentarias. Himnos en que el poeta expresa el ideál religioso, expone los dogmas ó refiere los hechos de la Divinidad, narraciones de corta extension, cánticos sacerdotales ó populares; tales son las primeras manifestaciones de la Epica religiosa. Frecuentemente se confunde con ellas el himno lírico, en que no se expone la abjetividad religiosa, sino el sentimiento que agita al creyente; pero al cabo esta confusion cesa, y el himno lírico y el épico se separan, trasformándose éste poco á poco en verdadero poema, pero sin dejar de subsistir nunca, por cuanto generalmente forma parte de la liturgia, y es elemento importantísimo del culto.

La inmensa creacion de formas fragmentarias, el cúmulo de elementos poéticos que en ellas se encierra, va formando una tradicion poética (reforzada y robustecida por la fé y la autoridad eclesiástica), que al cabo se concreta en concepciones orgánicas, esto es, en poemas artísticos. Estos poemas son espontáneos y responden fielmente al sentido popular. Producto, no sólo de la fantasía colectiva, sino de

la fé y del sentimiento religioso de las muchedumbres, en ellos se refleja vigorosa y enérgicamente el ideal teológico de éstas, que es tambien en esas épocas primitivas el de todas las clases, y por tanto, de los cultos y eruditos. A decir verdad, la Poesía épico-religiosa nunca deja de ser juntamente popular y erudita, pues la idea que la inspira es patrimonio de todas las clases sociales (1). La única diferencia entre los poemas religiosos espontáneo-populares y reflexivo-eruditos, consiste en las formas, más artísticas y depuradas en éstos que en aquellos, y en los sentimientos, más candorosos en los primeros que en los segundos. Pero mientras la fé subsiste, la separacion entre estas dos clases de poemas nunca es tan profunda como en otros géneros.

Los poemas religiosos artísticos, ora broten de la espontánea inspiracion del pueblo, reflejada en sus cantos por el poeta popular, ora nazcan del culto y reflexivo ingenio del poeta erudito, tienen importancia muy distinta, segun la extension é intensidad de su concepcion; siendo de notar que los poemas propiamente populares rara vez abarcan en su totalidad el ideal religioso, y difícilmente son teogónicos, pues lo que principalmente cantan son las leyendas piadosas populares, los milagros, las vidas de los semi-dioses ó de los santos, todo lo que más puede excitar la fantasía objetiva y plástica del pueblo.

Los poemas teogónicos y los que encierran una accion de grandes proporciones, por regla general, son debidos á poetas eruditos, que se inspiran, no tanto en las sencillas creencias del pueblo, como en las elevadas enseñanzas de la Teología. A veces, sin embargo, estos poemas concentran, no sólo la creencia de los doctos, sino la fé candorosa del pueblo, y reuniendo bajo nna forma religiosa el ideal entero de una sociedad, adquieren los caractéres grandiosos

---

(1) Salvo en los raros casos en que los poetas eruditos cantan una religion que ha desaparecido. Los poemas de este género pueden llamarse *mitológicos*.

de verdaderas *epopeyas* (1). En tal caso, el poema es á la vez popular y erudito, producto de la fantasía colectiva y de la creacion poderosa de su autor, eco fiel del espíritu popular y de los más altos conceptos de la ciencia teológica. Un ejemplo de esto es la *Divina Comedia*, con razon considerada como la epopeya del cristianismo.

La Poesía épico-religiosa, sea popular ó erudita, debe ser el eco de creencias profundamente arragaidas y calurosamente sentidas. Cuando esto no sucede, cuando la fé se debilita (como aconteció en los últimos tiempos del paganismo) este género épico cae en manos de poetas artificiosos que cantan en afectado estilo aquello en que no creen. Truécase entonces la Poesía religioso-erudita en fria y artificiosa, y la popular decae de igual suerte, celebrando los aspectos más supersticiosos y vulgares de la Religion. Compárense los cantos primitivos griegos y romanos con las *Metamórfosis* de Ovidio, en que las creencias religiosas no tienen otro valor que el de amenas fábulas poéticas, y se comprenderá la verdad de lo que aquí decimos.

La Poesía épico-religiosa, es, sin duda, uno de los géneros poéticos más antiguos, si acaso no es el primero de todos. Quizá en algun pueble salvaje, de los pocos que carecen de idea religiosa, ó en las primitivas tribus prehistóricas, al himno religioso habrá precedido el canto guerrero; pero en todas las literaturas que conocemos, ó la Poesía épico-religiosa y la heróica aparecen simultáneamente, ó ésta es precedida por aquella, que es lo más comun. Conviene tener en cuenta que en los comienzos de la vida de cada pueblo los sentimientos religiosos y patrióticos están confundidos, por lo cual el himno heróico siempre ofrece elementos religiosos muy caracterizados.

El antiguo Egipto nos presenta varios himnos y cánticos religioso, mezclados con narraciones, descripciones y escenas dramáticas relativas á la vida futura, en su *Ritual fu-*

---

(1) Por epopeya se entiende el poema épico de carácter artístico que expresa y simboliza el ideal de todo un pueblo, y á veces de una edad humana.

nerario (*Libro de la manifestacion ante la luz*) y en su *Libro de las emigraciones*. Himnos sagrados se hallan tambien en la literatura de los Asirios y Babilonios, de los Fenicios, Cartagineses y Hebreos y de otras naciones del Oriente (1).

En las literaturas indo-europeas, la poesía épico-religiosa más antigua es la coleccion de himnos sagrados de los antiguos Indios, que recibe el nombre de *Vedas*. Estos himnos debidos á más de trescientos poetas, constituyen una rica manifestacion fragmentaria y espontánea de este género de poesía. La mayor parte de estos himnos son descriptivos, otros expositivos, muchos simbólicos, y en casi todos se observa un sabor naturalista muy marcado, y señaladas tendencias metafísicas.

En los comienzos de la literatura griega, hállase asi mismo la Poesía épico-religiosa, representada por formas primitivas fragmentarias, y tambien por poemas artísticos. Las primeras manifestaciones de este género, en Grecia, son himnos y cantos religiosos como el *Lino*, el *Ialemos*, el *Scephos*, el *Lityertes*, el *Bormos*, el *Canto de Adónis*, los *Himnos Órficos* y *Homéricos*. El poema artístico-religioso más importante de la Grecia es la *Teogonía*, de *Hesiodo* (950 á 900 antes de J. C.), que es una exposicion de la historia y genealogía de los dioses.

Himnos religiosos fueron tambien los primeros monumentos poéticos de Roma. Tales son: *El Canto de los hermanos Arvales* y los *Cantos sálios*. Por lo demás, Roma no tuvo poemas religiosos espontáneos, pues no debe considerarse como tal, sido como poema artificioso y erudito, las *Metamórfosis*, de *Ovidio* (43 a. d. C., á 17 d. de J. C.), dedicado á exponer las novelescas aventuras de los dioses griegos y romanos.

La poesía cristiana produjo en los últimos tiempos del imperio romano notable número de himnos religiosos de carácter épico y siguió produciéndolos en la Edad Media. Es-

(1) Las literaturas de la mayor parte de los pueblos salvajes modernamente descubiertos poseen tambien cantos religiosos de carácter épico.

tos himnos, unidos á importantes poemas artísticos, constituyen una rica literatura. Distinguiéronse en este género en los siglos III, IV y V *Atenágoras, San Clemente de Alejandría, San Gregorio Nacianceno, Sinesio, San Ambrosio, San Gregorio el Grande, Prudencio, San Próspero, Fortunato, Orencio, Draconcio, Yuvenco, Clemente, Ausonio, Sedulio*, y en la Edad Media, *San Bernardo*, (*1.091-1153*), *Santo Tomás*(*1227-1274*), *San Buenaventura*(*1221-1274*), etc. (1).

Los pueblos bárbaros del Norte de Europa, que invadieron el imperio romano en el siglo V de nuestra era, poseian tambien himnos y poemas religiosos, como el *Edda* de los escandinavos. Las naciones fundadas en Europa por estas razas, produjeron en la Edad Media numerosos cantos épico-religiosos; pero la creacion verdaderamente grandiosa y original de aquella edad fué la gran epopeya cristiana, la *Divina Comedia* del poeta florentino *Dante Alighiery* (1265-1321).

La *Divina Comedia* es la relacion de un viaje fantástico, hecho por Dante al infierno, al purgatorio y al paraíso, acompañado primero de Virgilio y despues de su adorada Beatriz, en quien personifica la Teología cristiana. En este gran poema, á la vez narrativo, descriptivo y alegórico, no sólo expone Dante toda la concepcion teológica católica, sino que mezcla con ella el ideal político de su patria y de su partido. La grandeza de la concepcion, el espíritu pro-

---

(1) Hay que tener en cuenta que en los *Himnarios* de las diferentes religiones están mezclados himnos épicos y líricos, enteramente iguales por la forma. Para distinguirlos hay un criterio muy sencillo. Cuando el himno expone dogmas y misterios. narra milagros, hechos heróicos de los dioses, semi dioses, santos, etc., ó describe las grandezas de la Divinidad, los lugares celestes, etc., es épico. Cuando expresa directamente la fé, el entusiasmo, el temor, la piedad de los fieles, esto es, los sentimientos que la Divinidad les inspira, es lírico. Los *Salmos* de la Biblia son, por esta razon, líricos en su mayor parte, así como muchos de los *Himnos védicos*. En la liturgia católica, los hay de ámbas clases, y algunos participan de lo épico y de lo lírico. El *Stabat mater* y el *Dies iræ*, pertenecen á este género mixto. El *Pange lingua*, el *Sacris solemniis*, son puramente épicos. En cambio, hay otros completamente líricos. como los titulados: *Jam lucis orto sidere*, *Ave maris stella*. por ejemplo.

fundamente religioso que penetra la obra, lo maravilloso de sus descripciones, la belleza de sus episodios y la hermosura de su estilo y versificacion, hacen de este poema uno de los más admirables monumentos del ingénio humano.

En la edad moderna, la Poesía épico-religiosa se trueca de popular en erudita. Los mejores poemas religiosos de esta época son el *Paraíso perdido*, del inglés *Milton* (1608-1674), cuyo asunto es la caida de los ángeles rebeldes y el pecado original; la *Cristiada*, en que cantó *Fray Diego de Hojeda* (m. 1675) el grandioso drama de la Redencion; la *Creacion del mundo*, del doctor *Alonso de Acevedo*; y la *Mesiada*, del poeta aleman *Klopstock* (1724-1803), inspirada en el mismo asunto que la *Cristiada*.

En el siglo presente se han hecho algunos ensayos en este género, con éxito escaso, pues *Los Mártires* de *Chateaubriand* (1768-1848), poema escrito en prosa, más tiene de novela que de poema, y *La Divina epopeya* de *Soumet* (1786-1845), dista mucho de corresponder á las pretensiones de su autor. Lo más notable que en este género ha producido la época presente, son los admirables himnos de *Manzoni* (1785-1872), uno de los más grandes poetas italianos de nuestro tiempo.

LECCION XXXV.

Géneros épicos.—Poesía épico-heróica.—Su concepto y caractéres generales.—Sus elementos constitutivos.—Sus formas fragmentarias.—Sus formas artísticas.—El poema heróico.—Condiciones y reglas á que debe someterse.—Distintas clases de poemas heróicos.—Desarrollo histórico de la Poesía épico-heróica.

Los grandes hechos de la historia humana son el objeto que canta la *Poesía épico-heróica*, sirviéndose para ello constantemente de la forma narrativa y de las más bellas manifestaciones del lenguaje rítmico (1). Este género épico

(1) En este género, como en el anterior, hay algunos poemas en prosa, pero son muy escasos y nunca tan bellos como los que se escriben en verso.

puede, pues, definirse como *la expresion artística de la belleza de la Historia por medio de la palabra rítmica.*

No todos los hechos históricos pueden ser objeto de la Poesía épico-heróica. Ante todo, conviene advertir que ésta no se inspira en la historia del individuo, sino en la de los pueblos. La vida individual se expresa por otros géneros, como son la Dramática y la Novela; á la Poesía épico-heróica interesa sólo la vida de las colectividades humanas, de la tribu, de la nacion y de la raza.

El individuo no es para ella otra cosa que un factor de la historia, y sólo lo considera en su accion externa, como colaborador de la obra social. Pintar la vida íntima del individuo, narrar el drama privado, inspirarse en el análisis psicológico de los caractéres y de las pasiones, son cosas que no hace nunca el poeta épico-heróico. Eso corresponde al dramático y al novelista, y por tal razon pudiera decirse que la Poesía épico-heróica desenvuelve el drama de la colectividad, y la Dramática y la Novela la epopeya del individuo.

La Poesía épico-heróica se inspira en los hechos históricos que ofrecen proporciones grandiosas y tienen una importancia decisiva en los destinos de un pueblo, de una raza, ó acaso de la humanidad entera. Elige entre éstos los que verdaderamente pueden llamarse heróicos, esto es, los que son debidos á un poderoso esfuerzo de la energía individual, á la accion de un grande hombre, de un héroe extraordinario. Fíjase en los que ofrecen un carácter dramático y pueden ser objeto de una narracion viva é interesante, por lo cual se inspira generalmente en los hechos políticos y militares (guerras, conquistas, revoluciones, etc.).

No se ha de entender, sin embargo, que el poeta épico-heróico ha de ceñirse á la descarnada narracion del hecho histórico que canta. Si esto hiciera, su obra no seria otra cosa que una crónica rimada (como acontece en ciertos poemas de la Edad Media). Lo que en realidad canta, encarnándolo en el hecho heróico, es el ideal de su pueblo ó de su raza, cuya vida expresa totalmente. Alrededor del hecho fundamental agrupa el poeta (sobre todo en los poemas artísticos) todos los elementos de vida de su pueblo: sus con-

cepciones religiosas, sus ideales políticos y sociales, sus tradiciones y sus esperanzas. Cuando el poeta acierta á expresar de este modo en una concepcion orgánica la vida total de su pueblo ó de su raza, y acaso la de toda una civilizacion comun á varios pueblos, su obra recibe el nombre de *Epopeya*.

Tampoco ha de creerse que el poeta épico-heróico narra los hechos con escrupulosa fidelidad, en cuyo caso se confundiera con el historiador. El hecho heróico siempre está alterado por la ficcion poética; es más, muchas veces no tiene realidad, no es otra cosa que una vaga reminiscencia de un hecho verdadero, envuelto en el follaje de los mitos y leyendas que la fantasía popular crea. La historia poética y legendaria, más que la real, constituye la fuente de inspiracion de la Poesía épico-heróica. Hechos portentosos y extraordinarios, en que se simbolizan los ideales, sentimientos, aspiraciones, energías y destinos de los pueblos y las razas; personajes míticos y legendarios, no pocas veces semi-divinos, constantemente favorecidos por el auxilio eficaz y milagroso de la Providencia; un ideal religioso, nacional y moral, simbolizado en una concepcion artística; tales son los elementos de la Poesía épico-heróica, que no es la historia, sino la idealizacion poética de ésta.

No quiere decir esto que el poeta no dé crédito á la verdad de los hechos que canta. Cuando es erudito y reflexivo, ciertamente que no confunde la ficcion que su imaginacion crea con deliberado propósito de embellecer la realidad histórica, con los datos que ésta suministra; pero en los períodos primitivos, cuando la Poesía épico-heróica es popular y espontánea, el artista no inventa, sino que se limita á representar en formas artísticas la concepcion popular, que él admite como verdadera. En épocas tales, la historia no se distingue de la fábula; lo maravilloso se confunde con lo real, y el hecho histórico y la leyenda mítica constituyen un todo indisoluble que el poeta acepta con plena confianza.

Hay, pues, siempre en la Poesía épico-heróica un elemento ideal y fantástico mezclado con el histórico, y que no

se reduce á la mera idealizacion de lo real, á la union de la ficcion dramática ó novelesca con la realidad histórica, sino que se extiende á mucho más. Este elemento se manifiesta principalmente en dos creaciones características, á saber: en los *personajes míticos* y en la *intervencion de lo maravilloso*.

Son personajes míticos los que, por razon de sus extraordinarias proporciones, de sus portentosos hechos, ó de su carácter sobrenatural, traspasan los límites de la realidad histórica. Por regla general, estos personajes no son una pura ficcion, sino que tienen una base real, esto es, son la trasfiguracion poética de un personaje histórico, llevada á cabo por la fantasía popular. Casos hay, sin embargo, en que estos personajes nunca han existido y son la personificacion fantástica de un hecho, de un pueblo, de una raza ó de un ideal político ó religioso.

El mito, considerado en su más lata acepcion, es un hecho ó personaje fabuloso, basado unas veces en algo real, producto otras de una ficcion, y debido siempre á la accion lenta é incesante de la fantasía del pueblo, excitada por la creencia y el amor de lo maravilloso. Gustan los pueblos primitivos de dar proporciones extraordinarios y carácter milagroso á todo hecho ó personaje que les interesa por algun concepto, y poco á poco, sin que la reflexion ó el cálculo intervengan en ello, el hecho real se va agrandando y trasfigurando hasta convertirse en un portento, y el personaje histórico se trasforma en semi-dios ó en personificacion de todo un pueblo, atribuyéndosele todo género de hazañas, milagros y hechos prodigiosos.

Los hechos y personajes míticos son de várias clases, segun el grado de trasfiguracion que alcanzan. Los primeros suelen ser verdaderos milagros y prodigios, esto es, intervenciones directas de lo sobrenatural en la historia, ó simplemente hechos naturales, exagerados ó ficticios. Los combates dados delante de Troya, en los cuales toman parte juntamente los dioses y los hombres, segun refiere la *Iliada*, son ejemplo de lo primero. La mayor parte de las hazañas del Cid, narradas en nuestros poemas y romances, lo son de lo segundo.

En cuanto á los personajes míticos, pueden clasificarse del siguiente modo:

1.° Personajes históricos á quienes la admiracion y gratitud del pueblo asciende á la categoría de dioses ó semi-dioses, bien considerándolos como encarnacion de un dios sobre la tierra, bien como frutos de la union de un dios con un mortal, bien como divinizados despues de su muerte.

2.° Personajes divinos ó semi-divinos, que nunca tuvieron realidad histórica.

3.° Personajes históricos, cuyo carácter, puramente humano, nunca es desconocido por el pueblo, pero en los cuales reune todo género de excelencias y perfecciones, presentándolos como verdaderos prototipos, encarnando en ellos su ideal histórico, pintándolos como directa y milagrosamente favorecidos por la Providencia, atribuyéndoles multitud de hazañas fabulosas ó dando proporciones extraordinarias á las que realmente llevaron á cabo.

4.° Personajes ficticios que el pueblo imagina para personificar en ellos su ideal, y que á veces suelen ser el símbolo de una raza ó el resúmen de una série de hechos llevados á cabo por varios individuos ó por un pueblo entero en dilatado espacio de tiempo.

Por regla general, los personajes míticos tienen una base histórica, y la crítica puede, descartando todo lo que hay en ellos de legendario, reconstruir su historia verdadera. Pero no siempre es esto empresa fácil, pues muchas veces la carencia de documentos históricos impide saber si el personaje mítico ha existido ó no. Por eso la crítica no sabe á ciencia cierta si los personajes del *Mahabaratha* y el *Ramayana*, de la *Iliada* y la *Odisea*, son ó no históricos. En cambio le ha sido fácil reconstruir la personalidad histórica del Cid, Fernan-Gonzalez, y otros héroes de los poemas de la Edad Media.

Lo maravilloso es un elemento que aparece en casi todas las composiciones épico-heróicas. Lo maravilloso épico puede ser *divino, alegórico ó quimérico*. El primero es la intervencion de las divinidades buenas ó malas en la vida de los hombres, para auxiliarlos ó contrariarlos. Consiste el se-

gundo en la personificacion de las fuerzas morales ó materiales, sobre todo, de las ideas puras (la justicia, la verdad, etc.) que intervienen en la vida humana; y el tercero, en la intervencion de ciertos hechos, accidentes y sucesos extraordinarios que juzga sobrenaturales la fantasía popular, como los sueños, los presagios, etc. Todas estas formas de lo maravilloso son admitidas en la Poesía heróica, en la cual la accion humana se complica con la intervencion de divinidades ó fuerzas adversas ó favorables. En los poemas primitivos predomina el maravilloso divino, unido al quimérico con frecuencia, siendo más propio el alegórico de poemas reflexivos escritos en épocas de poca fé religiosa.

Lo maravilloso no es indispensable en la Poesía épico-heróica, como afirman algunos preceptistas. La realidad histórica ofrece suficientes bellezas sin necesidad de apelar á este recurso; si la intervencion directa de lo maravilloso fuera de todo punto necesaria en este género de poesía, la aparicion de ésta seria imposible en tiempos de mucha cultura, que sólo en la esfera religiosa admiten aquel elemento. Pero si esto es cierto, tambien lo es que lo maravilloso da gran valor poético á las composiciones heróicas, y que una de las causas de la decadencia de este género en la época presente, son las dificultades con que tropieza el poeta para hacer intervenir lo maravilloso en sus creaciones.

En la Poesía épico-heróica, tanto ó más que en la religiosa, y sobre todo en los poemas primitivos y espontáneos, interviene la fantasía colectiva. La primitiva concepcion heróica es siempre el fruto de la idea y del sentimiento de las muchedumbres. Los grandes hechos de la historia de cada pueblo, los héroes populares, excitan poderosamente la fantasía nacional. En los distintos momentos de su historia, la tribu, la nacion, la raza, ven en aquellos hechos y en aquellos héroes la síntesis de sus aspiraciones, la fórmula de sus sentimientos, la representacion de sus recuerdos gloriosos y de sus esperanzas. En la lucha, exalta el valor de los guerreros la memoria de aquellas portentosas hazañas; en la victoria, acrécese el júbilo con el recuerdo de las pasadas proezas; en la derrota, en la servidumbre, en la des-

gracia, confórtanse los ánimos, consuélanse los vencidos, excítase el deseo de emancipacion ó de venganza con aquellos ejemplos. Trasmitidos de generacion en generacion, los hechos heróicos van adquiriendo proporciones colosales, y se va creando el mito al par que se forma y desarrolla la tradicion poética. Más tarde, cuando poetas cultos quieren dar formas artísticas á esta prodigiosa creacion colectiva, como los sentimientos que la inspiraron aún están vivos, lo que hace el poeta es representarlos fielmente en sus cantos, convirtiéndose en eco de su pueblo y de su tiempo. Muévese entónces su fuerza creadora en límites fijos, y si es cierto que crea tipos, caractéres, ficciones de todo género, no lo es ménos que las bases inmutables de esta creacion le son dadas por la fantasía popular. El poeta épico es la muchedumbre personificada; su obra es el resúmen, la síntesis de una obra de siglos lentamente elaborada en la fantasía de su pueblo (1).

Comienza la Poesía épice heróica por formas y manifestaciones fragmentarias. Cantos bélicos, en que se celebran las hazañas de los héroes nacionales, relatos breves de los grandes hechos históricos; tales son las primeras formas de este género, que casi siempre va unido á la música en sus comienzos. Los *himnos heróicos*, los *epinicios* ó *cantos triunfales*, los *cantos de gesta* y los *romances* de la Edad Media, pueden dar idea de estas composiciones, debidas á poetas populares como los *rapsodas* griegos, los *bardos* galeses, los *escaldas* escandinavos, los *juglares* de los pueblos neo-latinos, etc. (2).

Conservadas por la tradicion oral estas formas fragmentarias durante largos períodos, en que se desarrollan las

---

(1) Por eso la Poesía heróica es el más objetivo é impersonal de todos los géneros épicos. Por eso tambien el carácter nacional domina tanto en ella (principalmente en los poemas primitivos); por eso casi siempre su verdadero protagonista es el pueblo personificado en el héroe legendario; por eso el fin del poeta es enaltecer á su nacion, haciendo que de su obra resulte la superioridad de ésta sobre sus enemigos.

(2) El himno heróico se distingue del canto lírico heróico (himno

grandes creaciones míticas y legendarias á que antes nos hemos referido, llega al cabo un momento en que estos cantos esparcidos se fijan, reunen y concretan en la forma orgánica de poemas artísticos, todavía espontáneos y populares, y directamente inspirados en los sentimientos é ideales de las muchedumbres.

Cuando la inspiracion popular se vá extinguiendo, cuando la historia reemplaza á la leyenda, el mito se desvanece ante la crítica, y los sentimientos, ideas é intereses que dieron vida á los poemas espontáneos ya han perdido su fuerza,—los poetas eruditos y reflexivos se dedican al cultivo de este género, procurando imitar la contextura de los poemas populares. Pero este estado erudito de la Poesía épico-heróica es el comienzo de su decadencia, pues esta poesía es esencialmente espontánea, y sólo se alimenta de las inspiraciones calurosas y sencillas de las muchedumbres.

No quiere decir èsto que no tenga legitimidad la poesía heróico-erudita, ni que el género épico-heróico no pueda producirse en todos los momentos de la historia; pero es lo cierto que sus períodos de verdadero esplendor coinciden con las épocas primitivas de cada pueblo. Contribuyen á esto muchas causas, entre otras, la imposibilidad de encerrar en una fórmula poética la vida compleja y multiforme de las civilizaciones adelantadas; los progresos de la cultura y de la crítica que hacen muy difícil la creacion de los mitos heróicos y la intervencion de lo maravilloso en la historia; y la aparicion y desarrollo de la Novela y del Drama, que van sustituyendo á la Epopeya y realizando cumplidamente los fines propios de este género.

El poema heróico, esto es, la concepcion orgánico-artística de lo épico-heróico, ora sea espontáneo y popular, ora erudito, ha de someterse á los preceptos generales que se

---

guerrero) por ser narrativo ó descriptivo. El epinicio ó canto triunfal es un himno heróico que relata las hazañas de un triunfador (como la mayor parte de las odas de Píndaro). El canto de gesta y el romance son relatos épicos de corta extension (monográficos y biográficos), que á veces forman una série que abarca un conjunto de sucesos relacionados entre sí (lo que se llama un *ciclo heróico*).

aplican á todo peema épico (Leccion XXXIII), y además, á ciertas reglas especiales, que trazan muy menudamente los retóricos, pero que deben exponerse con muy ámplio criterio para no encerrar la inspiracion épica en los estrechos límites de los antiguos modelos.

El poema heróico es siempre narrativo. Una accion grandiosa, interesante, gloriosa para el pueblo en que el poema aparece, tal es su asunto. Por regla general, esta accion tiene un *protagonista*, esto es, un personaje principal, un héroe (que generalmente es un rey, un conquistador ó un caudillo militar), de cuyo esfuerzo pende la accion entera.

El protagonista no suele ser creacion del poeta, sino de la fantasía popular. El protagonista es casi siempre un *mito* ó personaje legendario, esto es, una personificacion del ideal histórico nacional, representado en un tipo perfectísimo, que viene á ser como la síntesis de la nacion entera, como ántes hemos dicho, y que puede pertenecer á cualquiera de las diferentes clases en que hemos dividido los personajes míticos.

Reglas minuciosas dan los retóricos acerca del carácter del protagonista. En nuestro juicio, estas reglas pueden reducirse á que compendie y asuma en sí la accion del poema, que ha de estar siempre pendiente de sus esfuerzos; á que sea una exacta personificacion del génio y los sentimientos nacionales; á que sea un verdadaro carácter, esto es, una original determinacion de la humana naturaleza, siempre igual, siempre sostenida en todo el curso de la accion; y por último, á que este carácter sea simpático, interesante, levantado, y en lo posible, al ménos, moral (1).

Alrededor de este personaje se agrupan otros varios, todos interesantes y bien dibujados, que contribuyen en segundo término al desarrollo de la accion. Alguno de ellos suele ser un *contra-protagonista*, esto es, un adversario del

(1) Decimos *en lo posible*, porque el grado de moralidad de los personajes heróicos varía segun la cultura moral de los pueblos Aquiles era un héroe moral para los griegos, pero no para nosotros. Pero el poeta llenará la condicion que aquí apuntamos, siempre que su protagonista realice el ideal moral de su tiempo ó de su pueblo..

protagonista en lucha con él, y por él vencido al cabo; pero de tal importancia, que en ocasiones determinadas puede poner en peligro el buen éxito de la accion.

Las condiciones de ésta se reducen á que sea una, esencial y numéricamente, pero interiormente vária. El poema ha de tener una sola accion de un solo carácter, pero que puede diversificarse en acciones parciales, llamadas *episodios*, que contribuyan á la variedad de la composicion. Respecto á los episodios, se exige que su extension é importancia no sean tales que distraigan de la accion principal, y que no sean tan insignificantes y pequeños que no contribuyan á la variedad de la composicion.

La extension de la accion, el número de los personajes que han de intervenir en ella, las partes en que debe dividirse, etc., son cuestiones acerca de las cuales suelen los retóricos dictar minuciosos preceptos, que consideramos inútiles é improcedentes. En todo esto debe gozar el poeta de la más ámplia libertad. Lo que más importa, es que la accion ofrezca verdadera grandeza é interés, lo cual se consigue cuando el hecho cantado por el poeta no es un episodio vulgar de la vida de los pueblos, sino un suceso de decisiva importancia é influencia en los destinos de éstos, y cuando su narracion es viva, animada é interesante.

Aunque el poema heróico siempre es narrativo, caben en él la descripcion y el diálogo, lo cual le da cierto aspecto dramático, y contribuye mucho á darle amenidad y movimiento.

Con respecto á la forma exterior del poema heróico, esto es, al estilo y lenguaje, es indispensable que uno y otro tengan la grandeza y la majestad propias del elevado asunto de estas composiciones.

No quiere decir esto, sin embargo, que haya de obligarse al poeta á emplear únicamente ciertas formas del estilo ó ciertas combinaciones métricas. Todas las galas de la fantasía poética tienen legítima cabida en este género, como asimismo todos los tonos del estilo, excepto los que por su llaneza y familiaridad no cuadren á la solemnidad de la Épica. Otro tanto decimos de la versificacion, que no ha de ceñirse

forzosamente á la monotonía de un metro constante, como suele pensarse, aunque tampoco deba permitirse las libertades que son lícitas en otros géneros. En todas estas cuestiones de detalle, la libertad, templada y limitada por el recto sentido y el buen gusto del poeta, es la regla más segura y conveniente.

Los poemas heróicos pueden dividirse en várias clases, no sólo por razon del género de inspiracion que en ellos domina (poemas espontáneo-populares ó naturales, y poemas eruditos y reflexivos), sino por razon de su extension é intensidad. Bajo este punto de vista, pueden dividirse en las clases siguientes:

1.° *Epopeyas*, esto es, poemas orgánicos y sintéticos, siempre primitivos y espontáneos, que expresan el ideal entero (religioso, moral, social, político) de un pueblo, de una raza, y á veces de toda una civilizacion, representado en una vasta concepcion y simbolizado en un hecho grandioso y extraordinario. En este género de composiciones siempre interviene lo maravilloso teológico, y los personajes son míticos y legendarios, y no pocas veces divinos ó semi-divinos. Las grandes epopeyas nacionales son imitadas luego por los poetas eruditos, que trazan epopeyas artificiales ó de imitacion. Ejemplo de epoya espontánea, esto es, de verdadera epopeya, es la *Iliada*; ejemplo de epopeya artificial-erudita ó de imitacion es la *Eneida*.

2.° *Poemas-históricos*, que se limitan á narrar los grandes hechos de la historia, sin darles carácter legendario y maravilloso (1). Estos poemas siempre son eruditos, y con frecuencia versan sobre asuntos contemporáneos á sus autores. La *Farsalia* y la *Araucana* son ejemplos de este género de composiciones.

3.° *Poemas legendarios*, que sin llegar á la forma orgánico-sintética de la epopeya, se asemejan á ésta en sus rasgos fundamentales. Estos poemas siempre son espontáneo-po-

(1) No quiere decir esto que en tales poemas no intervenga lo maravilloso; pero sí que el poeta se ciñe constantemente á la historia, y no se inspira en las tradiciones poéticas populares.

pulares, y generalmente se limitan á cantar las hazañas de un héroe popular. Ejemplo de estas composiciones es nuestro *Poema del Cid.*

4.° *Narraciones épicas*, ó *cantos épicos*, que se limitan á cantar un hecho aislado, con frecuencia siempre contemporáneo, y que son verdaderas formas fragmentarias de la poesía heróico-erudita. Por ejemplo: *Las Naves de Cortés destruidas*, de Moratin (D. Nicolás).

De todos estos géneros de poemas épico-heróicos, el más importante y grandioso es la Epopeya, que en cierto modo participa de la naturaleza del poema religioso y del filosófico-social, por cuanto expresa todos los elementos de vida y cultura de los pueblos; pero siendo su asunto constante un hecho heróico, alrededor del cual se agrupan todos estos elementos, su propio lugar es el que la damos aquí, considerándola como la manifestacion suprema y acabada de la Poesía épico-heróica.

La Poesía épico-heróica compite en antigüedad con la religiosa, si bien es lo más probable que sea posterior á ésta, pues las concepciones religiosas preceden, por lo general, á las tradiciones heróicas en la vida de los pueblos, aunque á veces tambien se confunden con ellas.

En todos los pueblos, áun los más salvajes, se hallan cantos belicosos en que se refieren hazañas de los héroes populares, y que son la manifestacion primera de este género. En muchos pueblos, la Poesía heróica no pasa de este estado fragmentario; pero en los que alcanzan cierto grado de civilizacion, aparecen poemas artísticos, espontáneos primero y eruditos despues, como dejamos dicho anteriormente.

En la Literatura egipcia hallamos un importante poema heróico-erudito, debido á un tal *Pentaur*, y consagrado á cantar las hazañas de Ramsés II (*Sesostris*), que reinó hácia fines del siglo XV y primera mitad del XIV a. d. J. C. Hubo tambien cantos heróicos entre los Arabes y Hebreos. Los Persas poseen un poema erudito de grandes dimensionss, el *Shah-Nameh*, escrito por *Firdussi* en el siglo X de la era cristiana, y en el cual se comprenden todas las tradiciones heróicas de aquel pueblo.

La India antigua nos ha legado dos vastas é importantísimas epopeyas heróicas, de carácter espontáneo popular, que compendian toda la vida y expresan el ideal entero de la sociedad brahmánica.

Una de ellas es el *Mahabarata*, poema atribuido á *Veda-Vyasa*, y escrito hácia el siglo VIII ó IX antes de Cristo. Este inmenso poema, que contiene más de 200.000 versos, tiene por objeto referir varios episodios de la historia de los Barathidas, gloriosa dinastía de los reyes Lunares de la India. Su accion es la larga y encarnizada lucha entre los Kurus y los Pándavas, siendo uno de sus episodios más notables el episodio filosófico del Baghavad-Gita, referente á la encarnacion de Vichnú en Chrisna.

La otra epopeya sanscrita es el *Ramayana*. Atribúyese este poema á *Valmiki*, y se escribió en el siglo VIII ó IX antes de J. C. (1). El asunto del *Ramayana* es la lucha entre Rama, encarnacion de Vischnú y protagonista del poema, con Ravana, rey de los Raxasas ó demonios, raptor de Sita, esposa del primero; lucha terminada con el vencimiento y muerte de Ravana y la toma de Lanka (Ceylán), capital de su reino.

Estos poemas indios son simbólicos y teogónicos, están inspirados en una concepcion panteista, y sus personajes son personificaciones de ideas ó razas, y por lo general, encarnaciones de los dioses. La accion humana y la divina están, por tauto, íntimamente unidas, y en relacion constante con la vida de la naturaleza, cuyos séres y fuerzas toman parte activa en la accion. Los caractéres de los personajes tienen grandeza moral, la accion vivo interés, y el estilo y lenguaje ofrecen una grandiosidad de formas que maravilla. El elemento descriptivo es grande en esos poemas, que ostentan todas las galas exuberantes de la imaginacion oriental.

Además de estos poemas, hay en la India un poema erudito, el *Ragú-Vansa* de *Kalidasa* (siglo I d. C.).

---

(1) No hay seguridad en las fechas de la aparicion de estos poemas ni tampoco se sabe con certeza quienes fueron sus autores.

Grecia, despues de gran número de cantos y composiciones heróicas y fragmentarias (las *rapsodias*), nos ofrece dos grandes poemas, ámbos atribuidos á *Homero*, y denominados la *Iliada* y la *Odisea*. La fecha en que se escribieron es dudosa, pues los críticos dudan entre colocarlos en los siglos VIII, IX, X ú XI a. de J. C., aunque la opinion más general los coloca en los siglos VIII ó IX. Ambos poemas son espontáneos, y parecen ser el resúmen de una larga série de tradiciones poéticas y de cantos fragmentarios.

El asunto de la *Iliada* es un episodio de la guerra de Troya, emprendida por los años 1190 ó 1200 a. d. J. C., á causa de haber sido robada Helena, esposa de Menelao rey de Esparta, por Páris, hijo de Priamo, rey de Troya.

No es la Iliada un poema simbólico, á lo cual se opone el antropomorfismo griego, ni tiene, por tanto, la profundidad de los poemas indios, de cuyo elevado sentido moral tambien carece. En su accion interviene lo maravilloso, pero de modo muy distinto al maravilloso indio, pues los griegos no conocian la idea de la encarnacion. Este poema, acaso inferior en idea al Ramayana, le es superior en la forma, que es tan pura y bella, tan elegante y esquisita como todas las producciones del arte griego.

La *Odisea*, mucho ménos importante que la *Iliada*, tiene por asunto la vuelta de Ulises, rey de Itaca, á su reino, despues de la guerra de Troya. Es un poema de gran interés, en que se expone toda la vida de los pueblos griegos en los tiempos heróicos.

A estos poemas siguieron otros varios que se llaman *cíclicos* y que eran continuaciones ó ampliaciones de los de Homero. Tales son los *Cantos cípricos* de *Stasino de Chipre*, la *Etiópida* de *Artino de Mileto*, la *Pequeña Iliada* de *Leschés de Lesbos*, los *Regresos* de *Agias de Trezena*, la *Telegonia* de *Eugamon Cirineo* y otros de ménos importancia.

En Roma encontraremos varios poemas heróicos, de carácter erudito y reflexivo. El más importante es la *Eneida* de *Virgilio* (70-18 a. d. C.). cuyo asunto son los hechos del Troyano Eneas desde su salida de Troya despues de la des-

truccion de esta ciudad hasta su establecimiento en Italia. En este poema el arte del poeta cortesano domina y no pocas veces perjudica la inspiracion. Merecen tambien mencion la *Farsalia* de *Lucano* (33-55 d. C.), cuyo asunto es la guerra entre César y Pompeyo, la *Tebaida* de *Estacio* (61-96) dedicada á exponer las guerras de Tebas, los *Argonautas* de *Valerio Flaco*, que trata de la célebre y fabulosa expedicion que lleva este nombre, y las *Guerras púnicas* de *Silio Itálico*.

En la Edad Media aparecen multitud de poemas espontáneo-populares y caballerescos, que expresan, ora los sentimientos y el ideal de los tiempos caballerescos, ora las glorias nacionales de los nuevos pueblos que entonces se formaron.

Entre estos poemas, muchos de los cuales son fragmentarios y llegan á constituir verdaderos ciclos heróicos (ciclo breton, ciclo carlovingio) y áun épopeyas nacionales (el *Romancero* castellano), merecen citarse el poema germánico de los *Nibelungos*, el poema nacional de Finlandia titulado la *Kalevala*, el poema francés denominado *La cancion de Rolando*, el poema provenzal de la *Cruzada de los Albigenses*, los poemas castellanos del *Cid*, *Fernan Gonzalez*, *Alejandro* y *Alonso XI*, y otros muchos que seria prolijo enumerar.

La Poesía épico-heróica se hace completamente reflexiva y erudita en los tiempos modernos, apareciendo entonces los poemas de imitacion, calcados en los modelos clásicos. En esta época sólo pueden citarse con elogio los siguientes poemas: el *Orlando furioso* del italiano *Ludovico Ariosto* (1474-1533), que celebra los amores y la desesperacion del caballero Roldán ú Orlando y los episodios de la supuesta cruzada de Carlomagno contra los sarracenos, con tal exageracion de colorido, qne ha hecho pensar á algunos que acaso es un paema burlesco; la *Jerusalem Libertada* de *Torcuato Tasso*, italiano (1544-1595), dedicada á celebrar los hechos gloriosos de la Cruzada que dirigió Godofredo de Bullon; los *Lusiadas*, del portugués *Camoens* (1525-1578), cuyo asunto es la célebre expedicion de Vasco de Gama á las Indias

Orientales. De estos poemas es, sin duda, el más perfecto, y sobre todo el más espontáneo y nacional, el poema de Camoens. En España sólo merecen mencion la *Araucana* de *Ercilla* (1533-1594) y el *Bernardo* de *Balbuena* (1568-1627). Francia únicamente ha producido en la época moderna el frio y artificioso poema de *Voltaire* (1694-1778), titulado *La Henriada*, que canta los hechos de Enrique IV, y el *Telémaco*, poema escrito en prosa por *Fénelon* (1651-1715).

En el siglo actual la Poesía heróica se halla en la más completa decadencia. El ensayo más importante de este género en nuestros dias es la *Leyenda de los siglos* de *Victor Hugo;* pero esta obra, más que un poema orgánico, es una série de pequeños poemas, enlazados únicamamente por el pensamiento general que en ella domina.

LECCION XXXVI.

Géneros épicos.—Poesía épico-burlesca ó héroi-cómica.—Su fundamento y orígen.—Su carácter subjetivo.—Su concepto.—Sus relaciones con la Poesía épico-heróica.—Sus diferentes clases —Momentos históricos en que aparece.—Principales monumentos de este género.

Existe en el hombre una tendencia irresistible á mofarse de todas las cosas, por sérias y respetables que sean, á ponerlo todo en ridículo, ora haciendo resaltar las imperfecciones de la realidad, ora creándolas deliberadamente por virtud de un capricho subjetivo. De aquí una manifestacion sirgularísima de lo cómico en el Arte.

Como en otra ocasion hemos dicho (Leccion V), lo cómico ó ridículo no es lo bello, sino una leve, relativa y pasajera negacion de la belleza. Pero hemos reconocido que lo cómico se produce en el arte, no á título de elemento estético, sino en cuanto puede contribuir á la realizacion de la belleza, ora como contraste que haga resaltar ésta, ora por dar orígen á una representacion bella. El artista, al representar en formas ideales lo cómico real, que en sí no es

bello, puede, sin embargo, realizar belleza, que no residirá en lo representado, sino en su perfecta y artística representacion. Los tipos cómicos, los accidentes risibles que el artista reproduce, hallados en la realidad no causarán emocion estética; pero la causan en la obra de arte, por virtud de las excelencias estéticas, propias de la forma en que son representados. Así se legitima la aparicion de lo cómico en el Arte, y se explica cómo, sin ser bello, puede originar las emociones que á la contemplacion de la belleza acompañan.

Pero lo cómico artístico no siempre es la reproduccion de lo cómico real. La tendencia á que nos hemos referido al comenzar esta leccion, produce otra manifestacion especial de lo cómico en el Arte, que merece ser examinada atentamente. Esta tendencia, con efecto, es causa de la aparicion de la parodia, de la caricatura, de la sátira, y, en el género que al presente nos ocupa, de la *Poesía épico-burlesca* ó *héroicómica*.

En esta tendencia á la parodia y á la burla, propia del espíritu humano, hay algo de instintivo que difícilmente se explica. Es, sin duda, esta tendencia un aspecto particular de otra mucho más ámplia, que es, probablemente, el orígen histórico del Arte, á saber: la imitacion. El afan de imitarlo todo es el punto de partida de la parodia, y ambas tendencias aparecen juntas en la vida del espíritu (1).

De la imitacion á la parodia no hay más que un paso. Comiénzase por imitar fielmente los gestos, acciones ó palabras de una persona; una sencilla exageracion al imitarlos basta para que el efecto cómico se produzca. Unas veces esta imitacion burlesca tiene por fundamento una ridiculez que realmente existe en lo imitado; otras es fruto de un capricho de nuestro espíritu, movido á la burla por una intencion malévola, ó simplemente por el gusto de hacer reir.

---

(1) Estas tendencias no son exclusivas del hombre. La mera imitacion, sin intencion cómica, aparece ya en varios animales superiores, que, merced á esto, pueden imitar las acciones humanas. La parodia burlesca se observa en los monos, únicos animales que realizan deliberadamente lo cómico, mofándose ó imitando burlescamente las acciones que ven ejecutar.

Es indudable que la parodia y la caricatura son producto de nuestra facultad de idealizar. Alterar la realidad de las cosas para ridiculizarlas es una manera especial de idealizacion, una idealizacion invertida, por decirlo así. Se idealiza lo real para embellecerlo y ensalzarlo, dejando en la sombra sus imperfecciones y acrecentando sus bellezas; de igual modo se idealiza para afearlo y ridiculizarlo, siguiendo un procedimiento inverso. El escultor que reune en una figura todas las excelencias del cuerpo humano, y el caricaturista que la hace ridícula alterando sus proporciones, son igualmente idealistas, aunque con propósitos opuestos.

De esta manera, así como el Arte puede dar á los objetos bellezas que no tienen, por virtud de un acto voluntario del artista, le es posible convertir en ridículo lo que en realidad no lo es. La parodia burlesca, que en la Poesía equivale á la caricatura en las Artes del diseño, y que obedece á procedimientos semejantes, no es, pues, otra cosa que la creacion libre y voluntaria de lo cómico, hecha con el objeto de perturbar una realidad bella; es una oposicion suscitada en la belleza por el capricho del artista.

Lo cómico en todas sus formas,—como simple reproduccion de ridiculeces reales, como libre creacion subjetiva, como interpretacion burlesca ó punzante crítica de lo real, ó mezclado con lo sério en lo que se llama *humor*,—aparece en todos los géneros poéticos, y se produce, por consiguiente, dentro de la Épica, con formas muy especiales y dignas de atencion.

Preséntase lo cómico en la Poesía épica como negacion ó contradiccion burlesca de la belleza objetiva por ella cantada, como recuerdo y parodia del poema épico, ó como protesta del espíritu del poeta contra el ideal que á la Epica inspira.

No es lo cómico en este género como en otros (el dramático, por ejemplo), la reproduccion artística de los accidentes risibles de la vida, es decir, no es objetivo, no es la expresion ó manifestacion de la realidad cómica. Es siempre, por el contrario, el producto libre y caprichoso de la subjetividad. En tal sentido, pudiera decirse que la Poesía épico-

burlesca ó héroi-cómica tiene más de subjetiva que de objetiva, de lírica que de épica, por cuanto para nada se inspira en la realidad (1). Sin embargo, debemos colocarla en este lugar, no sólo porque afecta las formas de la Épica séria, sino porque dentro de ella (aunque contradiciéndola) se produce.

De cuanto llevamos dicho se desprende que la Poesía épico-burlesca ó héroi-cómica puede definirse como *una variedad especial de la Poesía épica, en que la bella realidad cantada por ésta, ó la misma concepcion épica, aparecen perturbadas y contradichas por una manifestacion de lo cómico, libremente producida por el poeta.*

Es de notar que el género que nos ocupa sólo se ha producido dentro de una esfera de lo épico, á saber: en la de lo épico-heróico. La razon es óbvia: ningun género se presta tanto á la burla y á la parodia como éste, pues nada hay más fácil que ridiculizar los hechos heróicos; además, el respeto que siempre ha rodeado á las concepciones religiosas ha impedido que se parodiaran y pusieran en ridículo los poemas teológicos; y en cuanto á los naturalistas ó descriptivos, sus asuntos no se prestaban á la burla. Los poemas burlescos pertenecen, pues (por sus formas al ménos), al género heróico, y por esta razon la Poesía épico-burlesca recibe generalmente el nombre de héroi-cómica.

Las formas de los poemas de este género son siempre iguales á las de los poemas heróicos. Los elementos que á éstos constituyen hállanse constantemente en aquellos, siendo tanto mayor el efecto cómico, cuanto más completa es esta semejanza. Nada tenemos que decir, por tanto, acerca de las formas de estas composiciones, á las que puede aplicarse (teniendo siempre en cuenta su índole especial) todo lo

(1) Quizá por esta razon Vischer y otros estéticos han negado la existencia de este género, afirmando que no existe ni puede existir una epopeya cómica. Si con esto se ha querido decir que no existe una concepcion épico-cómica de la realidad, porque siendo lo cómico un accidente pasajero, casi siempre fundado en aprensiones subjetivas, no puede dar lugar á semejante concepcion, la opinion citada es exacta en todas sus partes; pero no por esto se ha de negar la existencia de un género que ha producido numerosas composiciones.

que dijimos al tratar de los elementos y las condiciones de los poemas heróicos.

El poeta cómico emplea para conseguir su objeto diferentes recursos, de los cuales el más general es el contraste. Todo poema héroi-cómico conserva cuidadosamente las formas exteriores del poema heróico, aunque el fondo sea tan abiertamente contrario á estas formas, originándose de aquí un contraste que desde luego excita la risa. Además de este contraste general entre el fondo y la forma, suele emplearse el contraste entre la grandeza de la accion del poema y la pequeñez de las causas que la motivan, como en el *Cubo rodado* de Tasoni, cuyo asunto es una sangrienta guerra entre las ciudades de Módena y Bolonia por haberse robado un cubo, ó en el *Facistol* de Boileau, donde el puesto que debia ocupar este utensilio da lugar á encarnizada contienda. Otro contraste que ha sido muy usado, es el que se produce entre los hechos y la condicion de los personajes, sustituyendo los personajes humanos por personajes del reino animal, á los cuales se dota de cualidades humanas, como en la *Mosquea* de Villaviciosa, ó en la *Gatomoquia* de Lope de Vega.

Por último, cabe tambien que se produzca el contraste que origina lo cómico en estos poemas, sustituyendo las ideas de unas épocas con las de otras, como en el *Morgante mayor* de Pulci ó en la *Burla de los dioses* de Brachiolini.

El poema épico-burlesco ó héroi-cómico, puede dividirse en dos clases distintas, á saber: la *parodia* y el *poema satírico*, consistiendo la primera en el remedo ó imitacion del poema heróico, y el segundo en la negacion, en la crítica acerba, en la destruccion por medio del ridículo del ideal, ya no comprendido ni amado por los pueblos, y convertido, por tanto, en objeto de burla, porque en este punto se cumple aquel proverbio vulgar: *De lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso.*

Los poemas paródicos representan el aspecto más inofensivo de la Poesía héroi-cómica. No hay en ellos la intencion satírica que á los otros distingue, ni representan otra cosa que la manifestacion espontánea del instinto burlesco

que nos lleva á parodiarlo y mofarlo todo, aunque sin propósito satírico ó crítico. El deseo de excitar la risa á costa del poema heróico, por medio de los cómicos contrastes antes enumerados, es el único móvil á que obedece la produccion de estas composiciones.

El poema satírico responde á propósitos muy diversos y ménos inofensivos. En realidad este poema no es más que una manifestacion épica de la sátira. Trátase en él, no sólo de parodiar el poema heróico, sino de ridiculizar el ideal en que éste se inspira. El poema satírico representa, por tanto, una protesta contra un ideal histórico, que se mofa y ridiculiza por los que ya no lo estiman ni comprenden, en lo cual se nota el carácter subjetivo de este génoro épico; pues lo que por ridículo se tiene, no lo es en sí, sino que lo parece al espíritu, por haber cambiado éste su modo de pensar (1).

Algunos críticos reconocen dos formas distintas en el poema satírico, segun que éste ridiculiza un ideal que ha dejado de ser comun á la sociedad para convertirse en ideal de una clase determinada, ó se mofa de un ideal que por todas las clases es igualmente rechazado. A nuestro juicio, y sin negar estos dos aspectos del poema satírico, tal division no es enteramente fundada, pues ambos géneros responden al mismo fin: la burla de un ideal desvanecido.

En la Poesía épico-burlesca hay, como en los restantes géneros épicos, composiciones fragmentarias y poemas artísticos, populares y eruditos; pero las primeras (cantos paródicos, romances burlescos, etc.), son escasas, y los poemas populares no son muy abundantes, predominando, por regla general, los eruditos.

Como la Poesía épico-burlesca es siempre (áun en su forma satírica), una parodia de la heróica, aparece inmediatamente despues de ésta. En su manifestacion satírica, el momento más favorable para su aparicion es aquel en que los

(1) Ni el ideal caballeresco, ni el paganismo, son en sí ridículos, ántes ofrecen singulares bellezas, y el primero, notable valor moral. Y, sin embargo, cambiadas las circunstancias históricas y el modo de pensar de los pueblos, ambos han sido ridiculizados por la Poesía épico-burlesca.

ideales comienzan á ser contradichos y negados, y, sobre todo, aquel en que sucumben definitivamente. Pero áun en este caso, á su aparicion ha de preceder la existencia de la Poesía heróica, pues de otra suerte fuera imposible aquella.

El poema héroi-cómico no existe en las literaturas orientales, acaso porque lo impidiera la severidad de su espíritu religioso.

En Grecia fué cultivado este género por *Hiponax*, de cuyas obras sólo han llegado á nosotros fragmentos insignificantes. El poema héroi-cómico más importante de la Grecia es una parodia de la *Iliada*, cuyo título es la *Batracomiomaquia*, erróneamente atribuido á Homero, y que canta la guerra entre los ratones y las ranas. Tambien se atribuye á Homero otro poema denominado el *Margites*, que tampoco es obra suya. En Roma no existió este género.

En la Edad Media toma grande incremento este género, acaso por la importancia que adquiere la poesía popular, que tiende siempre á lo cómico, acaso tambien porque eran estos poemas un medio usado por las clases oprimidas para protestar contra las privilegiadas, burlándose de su ideal caballeresco. Entre los poemas héroi-cómicos de la Edad Media, el más importánte es la *Novela del Zorro (Roman du Renart)*, en que es puesto en ridículo todo el ideal de la Edad Media. Este poema, que consta de 120.000 versos, apareció en el siglo XII, disputándose su orígen Flandes, Alemania y Francia. En España cultivó este género el célebre *Juan Ruiz*, arcipreste de Hita.

A principios de la Edad Moderna, el poema héroi-cómico se consagra á ridiculizar el ideal caballeresco de la Edad Media, como lo revelan los poemas italianos: el *Morgante mayor*, de *Pulci* (1431-1470); el *Orlando enamorado*, de *Bojardo* (1434-1494), y el *Orlando enamorado*, de *Berni* (1490-1536). Más tarde se ridiculizaron otros ideales, como el pagano, que satiriza *Brachiolini* (1556-1646), en su *Burla de los dioses*, ó se parodiaron los poemas heróicos sin atacar un ideal determinado. Entre los poemas burlescos de los siglos XVII y XVIII pueden mencionarse: en Italia, el *Cubo robado*,

de *Tasoni* (1565-1635); el *Ricardito*, de *Forteguerra* (1674-1735); los *Animales parlantes*, de *Casti* (1721-1803), y otros de ménos importancia; en Inglaterra, el *Rizo robado*, de *Pope* (1688-1744); en Francia, el *Facistol*, de *Boileau* (1636-1711), y la *Doncella de Orleans*, poema obsceno y antipatriótico de *Voltaire*, en que trató de ridiculizar la heróica figura de Juana de Arco; en Alemania, el *Zorro*, de *Goethe* (1749-1832), reproduccion del famoso poema de la Edad-Media, y en España la *Gatomaquia*, de *Lope de Vega* (1562-1635), la *Mosquea* (guerra de las moscas y las hormigas), de *Villaviciosa* (1589-1658), y la *Perromaquia*, de *Nieto Molina*, poeta del siglo XVIII.

LECCION XXXVII.

Géneros épicos.—Poesía épico filosófico-social.—Su concepto.—Sus caractéres.—Elementos líricos y dramáticos que en ella aparecen.—Diversas clases de composiciones que comprende.—Principales monumentos de este género.

En la literatura moderna ha aparecido un nuevo género épico tan singular como digno de atencion, al cual suele darse el nombre de *Poesía épico-filosófico-social*. Difícil en extremo es formar el concepto y señalar los caractéres de este género, en el cual se mezclan elementos muy heterogéneos, y cuyo objetivo y esfera de accion distan mucho de estar suficientemente precisados.

Pudiera decirse que el objeto de este género es cantar la humanidad; pero no con relacion á la historia, sino bajo un punto de vista filosófico. El gran problema del destino humano parece ser el que á esta poesía preocupa; el hombre colectivo, el objeto que la inspira. No es la narracion de los hechos grandiosos de la historia humana, ni la exposicion de los ideales religiosos y sociales, ni el análisis de la naturaleza del hombre, sino la concepcion de la vida general de la humanidad, el planteamiento de los grandes problemas

del mundo moral, mediante una accion fantástica ó novelesca, más ó ménos extraordinaria, en ocasiones maravillosa y sobrenatural, y casi siempre alegórica. Es, en suma, una concepcion vastísima y multiforme, que rara vez se encierra en los límites de lo puramente épico.

Resístese género semejante á una definicion exacta, y lo único que cabe decir de él, es que puede considerarse como *expresion artística de los problemas que encierran y las bellezas que ofrecen la naturaleza y el destino del hombre, personificados en una accion grandiosa y casi siempre fantástica.* Que esta definicion peca de incompleta, no lo negamos; pero la vaguedad é indeterminacion de lo definido no permite una precision mayor.

La Poesía épico-filosófico-social se considera comprendida en el género épico, porque es una concepcion objetiva, porque se inspira en la objetividad de la vida humana colectiva, considerada en lo que tiene de permanente y con abstraccion de la historia. Pero si es épica por su inspiracion y finalidad, no lo es siempre por sus formas, pues no pocas veces se observan en ella elementos líricos, y suele adoptar las formas propias de la Poesía dramática.

Nacido este género en una época que tiende á confundirlos todos, á concluir con todo exclusivismo en el Arte, á menospreciar los principios y cánones tradicionales, establecidos por los preceptistas,—hace alarde de una libertad sin límites en sus procedimientos, y se cuida muy poco de mantenerse extrictamente dentro de las formas de lo épico. La personalidad del poeta, constantemente oscurecida en los restantes géneros épicos, aparece en éste con frecuencia, dando á veces un carácter, no sólo lírico, sino humorístico, á la composicion. Casi ninguno de los preceptos señalados en todos los tiempos al género épico, se cumplen por los que á éste se dedican, y tanto en las formas expositivas del poema, como en las expresivas, tanto en el plan como en el lenguaje y la versificacion, hacen aquellos ostentoso alarde de no someterse á otra ley que su capricho. Por esta razon, suelen los preceptistas negarse á reconocer la legitimidad de este género, ó se obstinan en sujetarle á los cánones antiguos;

cosas todas muy fuera de razon, á nuestro juicio, pues todo género poético es legítimo cuando es bello, y los preceptos artísticos distan mucho de ser tan inmutables é inflexibles que no puedan ser modificados por la accion incesante del progreso.

Lo que sucede es que, por virtud de las tendencias antes indicadas, la Épica de hoy no puede ser la misma de ayer; y así como la Tragedia antigua ha pasado para no volver y se ha trasformado en el drama trágico moderno, así la Epopeya reviste hoy nuevas y peregrinas formas, no sospechadas por los preceptistas, pero no ménos legítimas por eso. Por tales razones, no nos creemos autorizados á negar el derecho de ciudadanía al género que nos ocupa, y juzgamos de todo punto imprescindible reconocer su legitimidad y colocarle en el lugar que le corresponde, á saber: dentro de la Poesía épica, de la cual es indudablemente una manifestacion ó variedad (1).

Determinar los caractéres y señalar las condiciones de este género es punto ménos que imposible, por la singular mezcla de elementos heterogéneos que ofrece y la extraordinaria diversidad de formas que adopta. Con efecto; suelen estos poemas ser puramente épicos, á veces poseen elementos líricos, y á veces tambien mezclan los épicos con los dramáticos, y áun estos con los líricos.

En ocasiones, son poemas narrativos, en otras adoptan la forma dramática, no pocas veces mezclan ambas formas, y es frecuente que ofrezcan á cada paso exposiciones líricas del pensamiento del poeta. En algunos, la forma dramática es de tal naturaleza, que pueden representarse; en otros, aparecen observadas cuidadosamente las formas de lo épico;

---

(1) Pudiera sostenerse,—teniendo en cuenta las formas líricas y dramáticas que suelen ofrecer las composiciones del género que nos ocupa,—que debiera colocársele entre los géneros compuestos, considerándolo como épico-lírico-dramático; pero como el elemento lírico, aunque aparece en todos estos poemas, siempre es á título de digresion, como la forma dramática no es comun á todos, y como su carácter épico es evidente, hemos creido oportuno colocarlos dentro de la Poesía épica.

unos se asemejan al poema heróico, otros se confunden con la leyenda; y no faltan algunos que pudieran clasificarse entre los poemas épico-burlescos. En suma, es tal la confusion de elementos y formas que ofrecen, que la exposicion de sus condiciones es la más difícil de las empresas.

Pueden, sin embargo, señalarse algunos caractéres que, si no son comunes á todos estos poemas, al ménos son los que suelen presentar con mayor frecuencia.

Tales son *la intervencion del elemento subjetivo ó lírico* y *el carácter simbólico y alegórico*, que por regla general les distingue,

El elemento subjetivo rara vez falta en estos poemas. Aun en aquellos en que la personalidad del poeta desaparece, se observa que toda la concepcion del poema obedece á una inspiracion puramente subjetiva.

Esta poesía siempre es el resultado de un pensamiento individual; nunca el eco de un ideal colectivo, y por eso no es espontánea ni popular. Constantemente se advierte en ella el sello de una individualidad original y poderosa; siempre es fruto de una reflexion profunda ó de un vigoroso sentimiento del poeta, que en ella refleja su manera especial de concebir los grandes problemas de la vida humana. Por eso esta poesía es la hija legítima de una época como la nuestra, en que á la espontaneidad primitiva ha reemplazado un espíritu reflexivo, crítico y filosófico, que es causa de que el poeta, al inspirarse en la objetividad, vea en ella, no tanto un objeto digno de inspirados cánticos, como de atenta y madura reflexion; y en que, desvanecidos los antiguos ideales, á las inspiraciones unánimes y espontáneas del espíritu colectivo, han sustituido los aislados y reflexivos esfuerzos del espíritu individual.

No es posible otra cosa tampoco. Las muchedumbres nunca penetraron en las profundidades de la Filosofía, ni especularon sobre la naturaleza y destino del hombre. Su única filosofía fué la Religion, y el dogma teológico fué, por consiguiente, el objeto primero de sus cantos. En el hombre vieron lo puramente externo, los hechos heróicos que llevaba á cabo, y por eso cantaron las hazañas de la humani-

dad; pero no escudriñaron su naturaleza, ni trataron de resolver los árduos problemas que en ésta se encerraban. Cuando llegó una época en que tales objetos no sólo despertaron la atencion de los filósofos, sino que inspiraron á los poetas, la poesía que trató de penetrar en tales profundidades no pudo ser fruto del espíritu colectivo, sino del individual, y ofreció, por tanto, el carácter subjetivo que era consiguiente.

Por razon de su objeto y fin, la Poesía épico-filosófico-social es, en el fondo, didáctica; pero no se confunde, sin embargo, con la que lleva este nombre. Cierto es que por la trascendencia que entraña, por la gravedad de los problemas que plantea, por la alteza de las concepciones que desenvuelve, siempre hay en ella una profunda enseñanza filosófica ó moral; pero nunca subordina á su carácter filosófico su finalidad artística, siempre es una verdadera concepcion estética.

A esto debe su carácter alegórico. Si no lo tuviera, se confundiria con los poemas didácticos en que se ha tratado de exponer la naturaleza humana (como el *Ensayo sobre el hombre*, de Pope); pero se libra de tal peligro, encarnando su pensamiento trascendental en una accion fantástica ó novelesca, que es en realidad una alegoría. Esta accion, que suele ser un símbolo de la vida ó del destino de la vida del hombre, y cuyos personajes suelen ser personificaciones de los aspectos distintos de la humana naturaleza, y áun de la humanidad entera, es la forma constante de los poemas pertenecientes á este género.

En estos poemas, la accion es en ocasiones grandiosa, extensísima y sobrenatural ó maravillosa; otras veces es novelesca y hasta humorística. El poeta no está ligado nunca por las trabas que el hecho histórico impone á los cultivadores de la Poesía heróica, ni por los límites que el dogma traza á los que se dedican á la religiosa; su libertad, por tanto, es extraordinaria, y su fantasía puede recorrer atrevidamente los espacios, penetrando en las más recónditas profundidades y remontándose á las más elevadas regiones.

No es, por tanto, este género,—como pudiera creerse por

razon de su carácter filosófico,—frio, abstracto ó falto de interés. Antes al contrario, pocos ofrecen campo tan vasto á la imaginacion del poeta; en pocos se pueden reunir mejor todos los elementos que pueden cooperar á la produccion de la belleza. Aúnanse en él fácilmente las grandiosas concepciones de la Poesía épico-religiosa con el interés palpitante y la animacion y vida de la heróica, y áun con el humor regocijado de la burlesca; y uniéndose á estos elementos en ocasiones la libertad de la inspiracion lírica y el movimiento que es propio de la forma dramática, pueden los poemas de este género ofrecer rico conjunto de bellezas y reunir en acabado compendio cuanto puede interesar y aleccionar á la inteligencia, conmover á la sensibilidad y deleitar á la imaginacion.

Enumerar las diferentes clases de composiciones que pueden comprenderse en este género, es tarea difícil, y más aún adoptar una base racional para su clasificacion. Dividirlos por razon de su asunto es imposible, porque con ser tan grande la variedad que en esto cabe, todos los asuntos que puede tratar esta poesía se reducen en puridad á uno solo: la naturaleza y destinos de la humanidad. Por tal motivo, no podemos hacer otra cosa que adoptar una clasificacion relativamente arbitraria, y dividir el género que nos ocupa en las siguientes clases de composiciones:

1.ª *Poemas narrativos*, en que se refiere una série de sucesos ó se relatan los hechos de un personaje, representando en esta narracion, que casi siempre es alegórica, una faz de la naturaleza humana ó un problema filosófico ó social. La accion de estos poemas generalmente es fantástica, pero en ocasiones presenta todos los caractéres de la realidad y no traspasa los límites de lo posible. Algunos poemas de esta clase son humorísticos, esto es, ofrecen una mezcla de lo sério y de lo cómico, de la reflexion filosófica y de la ironía. Puede citarse come ejemplo de este género de composiciones el *Don Juan* de Byron.

2.ª *Poemas dramáticos*, cuya forma es una accion dramática, que suele tener todas las condiciones necesarias para la representacion. Por lo demás, son semejantes en

todo á los anteriores. El *Fausto* de Goethe es un ejemplo de este género.

3.ª *Poemas mixtos*, que presentan á la vez formas narrativas, dramáticas y líricas, como *El Diablo Mundo* de Espronceda.

Como antes hemos dicho, la Poesía épico-filosófico-social es creacion exclusiva de los tiempos modernos, únicos en que podía aparecer, por las razones qne dejamos expuestas. Difícil seria hallar en la antigüedad ni en la Edad Media ningun poema que se parezca á los que en este lugar examinamos.

Acaso por ser tan moderno, quizá tambien por las dificultades que ofrece, este género no es muy abundante en producciones; pero si éstas son escasas, en cambio son de mérito extraordinario, por regla general. Al frente de todas debe colocarse el *Fausto* de *Goethe*, poema dramático de vastas proporciones, fundado en una antigua y popular leyenda alemana, y en el cual se encierra un pensamiento trascendental y profundo, encarnado en una accion dramática y alegórica dividida en dos partes, llena de interés la primera, oscura y enigmática la segunda. Inferiores á esta creacion admirable, pero de portentoso valor, sin embargo, son los restantes poemas de este género, entre los cuales pueden citarse el *Don Juan* de *Lord Byron* (1788-1824), *El Diablo Mundo* de *Espronceda* (1810-1842) y el *Ahasverus* de *Quinet*.

LECCION XXXVIII.

Géneros épicos.—Poesía épico-naturalista ó descriptiva.—Su escasa importancia.—Su concepto.—Sus caractéres.—Principales cultivadores de este género.

Dios y el hombre han sido los objetos que más han inspirado á la Poesía épica; la naturaleza nunca ha sido tan preferida por ella. Y no porque carezca de belleza, ni porque esta no haya excitado el entusiasmo de los hombres, sido

porque generalmente la Poesía lírica, y no la épica, es la que ha acudido á inspirarse en las perfecciones del mundo material. La razon de este fenómeno es fácil de hallar, si se tiene en cuenta cuáles son las condiciones de la Epica. Género narrativo por excelencia, complácese ante todo en la accion, y gusta siempre de relatar hechos portentosos, hasta tal punto que cuando se inspira en la Religion, por regla general expone sus dogmas narrando los prodigios y milagros de la Divinidad. La descripcion es en ella siempre un elemento relativamente secundario. y versa sobre objetos que se presten á pinturas variadas y llenas de color (como los lugares celestes é infernales en la *Divina Comedia);* y no es maravilla, por tanto, que este género se ciña con dificultad á la descripcion, casi siempre fria y monótona, de los espectáculos de la naturaleza. Es de advertir, además, que las descripciones de tales objetos, sopena de ser prolijas y enojosas, han de encerrarse en términos muy breves, siendo muy difícil, por tanto, componer un poema descriptivo de regulares dimensiones; y por consiguiente, no debe parecer extraño que la *Poesia épico-naturalista,* tambien llamada *descriptiva),* esto es, *la expresion de la belleza de los objetos naturales por medio de la palabra rítmica,* sea el género ménos importante de todos los épicos.

No han de comprenderse en este género todos los poemas que tienen por objeto la naturaleza. Los que exponen las leyes que la rigen en forma de una concepcion metafísica, como el poema de Lucrecio, ó describen las faenas del campo, como los de Hesiodo y Virgilio, responden á un fin útil y pertenecen, por tanto, á la Poesía didáctica. Aquí nos referimos solamente á las composiciones que se limitan á describir y cantar las bellezas naturales.

Pero la naturaleza no puede ser cantada por el hombre sin que éste la sienta y ante ella se entusiasme. Por eso todo canto inspirado por la naturaleza ha de ser lírico, esto es, no ha de limitarse á describir friamente las bellezas de aquella, sino que ha de expresar los sentimientos, ora deliciosos, ora terribles, que su contemplacion produce en el ánimo. Prescindir el poeta de su propia persona enfrente de las bellezas

del mundo natural; ceñirse á una simple descripcion; dejar de ser poeta para convertirse en pintor, es cosa por extremo difícil, y por tal razon son tan escasos los poemas épicos del género á que nos referimos.

El poeta tropieza en estas composiciones con graves dificultades, y tiene que apelar á todo género de recursos para salir airoso de su empresa. Si por ventura expone las leyes del mundo natural, al punto cae en la aridez que es propia de la Poesía didáctica; si se reduce á describir fenómenos astronómicos ó meteorológicos, paisajes, costumbres de los animales, etc., siempre está expuesto al peligro anterior ó á incurrir en la vulgaridad más prosáica; si acierta á describir con todas las galas de la más poética fantasía los cuadros de la naturaleza, difícilmente se libra de la monotomía, y nunca puede alardear de originalidad. ¿Y cómo sostener el interés en una larga série de descripciones? ¿Cómo dar la novedad necesaria á la descripcion de objetos que siempre son los mismos?

De aquí que los cultivadores de este género tengan que apelar á la pintura de las labores campestres, de la vida del hombre con relacion á la naturaleza, y describir los trances de la caza ó de la pesca, los encantos y peligros de la navegacion, etc. (1), es decir, componer poemas, cuyo objeto no tanto es la naturaleza como el hombre en relacion con ella; y áun así, difícilmente se libran de la monotomía, de la frialdad y de la afectacion.

Trazar principios y reg'as á que deba someterse este género de poemas, es tarea tan inútil como difícil, pues no hay ya quien lo cultive. Lo único que cabe decir en esta materia, es que el poeta debe bucar á toda costa la variedad en estas composiciones, diversificando en lo posible los asuntos, sirviéndose del contraste (pasando de una descripcion risueña á otra terrible, por ejemplo), y animando los cuadros naturales que pinte con la presencia del hombre y la descripcion de las victorias que éste alcanza sobre la naturaleza. Si-

(1) Cuando apela á estos recursos, la Poesía descriptiva se confunde con la Bucólica.

guiendo estos preceptos, procurando dar análoga variedad al lenguaje y la versificacion, y cuidando de que el poema no peque de extenso, podrá el poeta librarse (aunque no sin trabajo), de las dificultades que este género ofrece; pero obrará con mayor acierto si renuncia á cultivarlo.

Apesar del amor que sentian los antiguos por la naturaleza, su instinto artístico les impidió dedicarse al género que nos ocupa. Unicamente en los tiempos modernos, y bajo la influencia de cierto sentimentalismo naturalista, que estuvo muy en boga en el siglo XVIII, apareciendo algunos poemas descriptivos, no faltos de mérito, por cierto. Antes de esta época, sólo conocemos *Las Selvas del año*, poema detestable del poeta español *Baltasar Gracian*, que vivió en el siglo XVII, y fué uno de los más apasionados adeptos de la escuela culterana.

Donde más se ha desarrollado el género que examinamos ha sido en Inglaterra y en Francia. En el primero de estos países, merece mencion especial el poema *Las Estaciones* de *Thomson* (1700-1748), uno de los más acabados modelos de este género, que cultivó más tarde la escuela llamada de los *Lakistas*. *Saint-Lambert* (1717-1801), y *Delille* (1738-1813) en Francia, cultivaron tambien la poesía épico-naturalista, que actualmente ha caido en el olvido más profundo.

LECCION XXXIX.

Géneros épicos.— Poemas menores.— Sus caractéres generales.—El cuento ó poema novelesco.—La leyenda.— La balada épica.—Otras manifestaciones de lo épico.

Bajo el nombre de *poemas menores*, reunimos aquí diferentes composiciones épicas, por lo regular de corta extension, que por razones diversas no pueden incluirse en ninguno de los géneros épicos que hemos estudiado. Todos los preceptistas admiten la existencia de estos poemas; pero al

determinar cuántos y cuáles son, se advierten muchas diferencias en las opiniones de aquellos.

Las composiciones épicas comprendidas en este grupo ofrecen, por regla general, los siguientes caractéres:

1.° Su extension es corta, comparada con la que es propia de los grandes poemas incluidos en los géneros anteriores (1).

2.° Los hechos que narran no tienen la grandeza é importancia histórica y social de los que son objeto de los poemas heróicos, ni las concepciones religiosas, filosóficas y morales que desenvuelven suelen ser tan profundas y trascéndentales, como las que se hallan en los poemas religiosos y filosóficos.

3.° Cuando son narrativas estas composiciones, los hechos que refieren suelen ser de pura invencion ó fundarse en tradiciones meramente locales.

4.° La mezcla de elementos y fórmas líricas y dramáticas es muy frecuente en este género de poemas.

5.° En todo lo que respecta á las formas expositivas y al estilo, lenguaje y versificacion, domina en ellos, generalmente, la más ámplia libertad.

6.° Par punto general, todos son producto de la poesía erudita y reflexiva, aunque á veces se inspiren en tradiciones y sentimientos populares.

No han de confundirse estos poemas con las manifestaciones fragmentarias de los géneros épicos que hemos analizado. Todos ellos son composiciones orgánicas y completas, cuya breve extension es debida á un grado menor de intensidad en la concepcion épica que los anima. Son más bien particularizaciones de la objetividad épica, detalles sueltos de la concepcion religiosa, heróica ó filosófica, aspectos parciales, trazos aislados de la realidad que á lo épico inspira, verdaderas epopeyas de lo pequeño, si es lícito decirlo.

Es de notar que cada uno de los géneros comprendidos

(1) Hay, sin embargo, excepciones á esta regla. En rigor, los poemas que aquí estudiamos, más son menores por su intensidad que por su extension.

bajo la dominacion de poemas menores, puede manifestarse en formas pertenecientes á todos los grandes géneros épicos, como asimismo que entre estos poemas hay algunos que difícilmente pueden clasificarse en ninguno de aquellos. Así, por ejemplo, hay leyendas religiosas, heróicas, burlescas, etc.

En extremo difícil es hacer una clasificacion exacta y completa de todos estos poemas, no siendo extraño, por tanto, que en este punto haya tan escasa conformidad de pareceres entre los críticos y preceptistas. Ninguna de las clasificaciones que hasta ahora se han hecho es irreprochable; pero en la necesidad de adoptar alguna, consideraremos comprendidos en el grupo que estudiamos: el *cuento* ó *poema novelesco*, la *leyenda* y la *balada épica*.

El *cuento* ó *poema novelesco* es, en realidad, una novela en verso. Su asunto es siempre un hecho ficticio, que con frecuencia encierra una leccion moral. En este género de poemas abundan los elementos dramáticos, y no pocas veces aparecen los líricos, siendo grande la libertad con que puede manejarlos el poeta. Estos poemas ofrecen gran variedad de asuntos, y, por consiguiente, son de muchas clases, habiéndolos puramente novelescos, filosóficos, fantásticos, mitológicos, festivos, etc. (1) Este género ha sido cultivado en casi todas las literaturas, y con especialidad en la época moderna. En las literaturas orientales es abundantísimo; en la Edad Media hay tambien producciones de este género, y en los tiempos modernos ha sido cultivado por poetas muy notables, pudiendo citarse, entre otros, *Byron*, *Moore* (1780-1832), *Southey* (1774 1849) en Inglaterra; *Wieland* (1733-1813), *Lessing* (1729-1781), *Heine* (1799-1856) en Alemania; *Alfredo de Musset* (1810-1857) y *Víctor Hugo* en Francia; el *Duque de Rivas* (1791-1865) y *Arolas* (1805-1849) en España.

La *leyenda* es muy parecida al cuento. La diferencia entre ambos géneros consiste en que la leyenda no refiere hechos imaginados por el poeta, sino que se inspira en tradi-

(1) En este género pueden comprenderse las composiciones llamadas por el Sr. Campoamor *pequeños poemas*.

ciones de carácter popular. Relata á veces hazañas heróicas, confundiéndose con las formas fragmentarias de la Poesía heróica, de las cuales la distinguen solamente su carácter erudito y sus elementos líricos y dramáticos. En tales casos, pudiera decirse que es un *cantar de gesta*, debido á un poeta reflexivo. La leyenda se funda en tradiciones heróicas, religiosas y fantásticas, y puede revestir, por tanto, todas estas formas; pero casi siempre presenta un carácter sobrenatural y maravilloso que la asimila á veces á la Poesía épico-religiosa. Por regla general, las tradiciones en que se inspira no son nacionales, sino locales. Un milagro, una conseja popular, una hazaña oscurecida y olvidada por la historia, pero conservada por las tradiciones de una localidad, tales son los elementos en que habitualmente se funda la leyenda, que por esto ha sido llamada *la epopeya local*. Las formas de la leyenda son iguales á las del cuento, campeando en ella igual libertad y mezcla semejante de elementos líricos y dramáticos. La leyenda es una creacion moderna y ha sido cultivada por casi todos los poetas que se han dedicado al cuento. Algunas composiciones á que suelen darse los nombres de idilios (como los de Tennyson) y baladas, en rigor deben comprenderse entre las leyendas.

La *balada épica* es un poema de dimensiones muy reducidas en que se refiere un hecho novelesco, legendario, fantástico ó mitológico, ó se describe una escena sencilla, un paisaje, etc. En la balada predomina el elemento lírico, y se procura que esté animada por un sentimiento vago y melancólico, y á veces por una idea filosófica y profunda. Este género es propio de Alemania, donde ha sido cultivado por los más distinguidos poetas, señalándose entre ellos, en la época moderna, *Burger* (1748-1794); *Goethe*, *Schiller* (1759-1805); *Heine*, *Uhland* (1787-1862); *Kerner* (1786-1862), y otros no ménos importantes. La balada se ha imitado con éxito en otros países de Europa.

Con la enumeracion que antecede no hemos agotado todas las posibles manifestaciones de lo épico. Aparte de que hay muchas composiciones que pasan por líricas, siendo en realidad épicas, quedan todavía sin clasificacion posible va-

rios poemas que no caben en ninguno de los grupos enumerados, como el *Childe-Harold* de Byron, por ejemplo. Esto se observa, sobre todo, en la literatura moderna, que tiende á cultivar la Poesía épica en formas fragmentarias, y con tal libertad y mezcla de todo género de elementos, que es punto ménos que imposible clasificar sus producciones. Byron, Shelley, Monti, Heine, Musset, Víctor Hugo y otra multitud de poetas han escrito producciones de esta clase, que rompen todos los antiguos moldes de la Épica, y no caben en los géneros ya conocidos, ni pueden siquiera recibir un nombre adecuado.

LECCION XL.

Géneros poéticos.—La Poesía lírica.—Su concepto.—Lo que es expresado en ella.—En qué sentido se llama subjetiva.—Caractéres de la inspiracion lírica.—Predominio del sentimiento en este género.—Su valor estético é importancia social.

Repetidas veces hemos manifestado en el curso de estas indagaciones, que en toda obra literaria lo inmediatamente expresado somos nosotros mismos, ó mejor, nuestros estados de conciencia, por cuanto el hombre no se relaciona directamente con nada que le sea exterior, y sólo puede manifestar el estado que la realidad causa en su conciencia, única cosa con que de un modo inmediato se comunica.

Pero este estado de conciencia encierra á la vez una emocion ó impresion, y una representacion, ó lo que es igual, al relacionarse el hombre con la realidad exterior recibe una impresion que le emociona, y contempla una imágen, una representacion de dicha realidad, representacion que para él se identifica con la realidad misma, la cual, sólo mediante aquella, conoce y siente. Ahora bien; al tratar de manifestar y representar por medio del Arte sus estados de conciencia, el hombre puede hacer una de dos cosas: ó representa y reproduce la realidad exterior, que

por medio de estos estados se le aparece, ó manifiesta la emocion que esta realidad le causa. Y aún puede hacer más todavía. Aunque todos los estados de conciencia son causados directa ó indirectamente por algo objetivo exterior, hay algunos que parecen excepciones de esta regla; hay casos en que se despiertan en nosotros ideas, sentimientos, impulsos, que no están inmediatamente relacionados con nada objetivo. Si se examinan atentamente estos estados, fácilmente se comprende que no es así; que el estado más subjetivo (la duda, la vaga melancolía, el hastío al parecer inmotivado), tienen su orígen en algo exterior; pero como esta relacion no se nos presenta con entera claridad, como la causa objetiva del estado en que nos hallamos es quizá remota, antójasenos que éstos son estados puramente subjetivos, y que, al expresarlos, no manifestamos ninguna relacion de nuestro espíritu con la realidad. Estos estados pueden tambien expresarse en el Arte, y, unidos á la expresion de las emociones inmediata y directamente causadas en nosotros por la objetividad, constituyen un mundo especial de inspiracion artística,

Cuando en esto se inspira la Poesía, prodúcese el género á que se da el nombre de *Poesía lírica ó subjetiva*. Así como en la Poesía épica el artista se inspira en la realidad exterior, olvidándose de su propia persona, y siendo su anhelo reproducir vivamente la belleza objetiva que en aquella contempla,—en este género busca la inspiracion dentro de sí mismo, y lo que canta son los estados de su conciencia, las intimidades de su alma, tratando de reproducir al exterior la belleza que en ellos percibe, ó de dársela, si no la tienen (1),

(1) Con efecto; hay estados de la conciencia que no pueden calificarse de bellos, y que, sin embargo, adquieren belleza al ser expresados por el poeta. Tales son ciertas ideas abstractas cuya belleza reside en la imágen en que el poeta las encarna, y algunos sentimientos, como la desesperacion, el ódio, etc. Sin embargo, cuando los sentimientos son repulsivos, brutales, bajos, por mucho que haga el artista, difícilmente producirá al expresarlos la emocion estética, porque en tal caso están en oposicion abierta con lo bello. Así, la venganza puede inspirar una composicion bella, pero la codicia ó la gula, no; y, sin embargo, no puede decirse que la venganza es un sentimiento bello, por legítima que sea.

por medio de la forma en que los encarna. De suerte que la belleza que el lírico expresa es la de su espíritu, la que dentro de su alma percibe ó crea, la que nace de la expresion de su conciencia, y por tanto, la Poesía lírica puede definirse: *la expresion artística de la belleza subjetiva por medio de la palabra rítmica*, ó mejor, *la bella y artística representacion de los estados de conciencia del poeta por medio de la palabra rítmica.*

Fácilmente se comprende, fijándose en esta definicion, cuán ámplio es el campo en que puede moverse el poeta lírico. Pudiera pensarse que al limitar su accion este género de poesía al espíritu individual, ha de ser ménos extensa que la Épica. Nada más inexacto. La conciencia humana es al modo de dilatado y profundo lago, ora bonancible, ora tempestuoso, en que se refleja toda la realidad. El pensamiento del hombre encierra dentro de sí el universo entero, y al manifestarse en la Lírica, en ella representa todo cuanto existe. En tal sentido, el contenido de la Épica, y el de la Lírica son idénticos, ó más bien, la Lírica contiene todo lo que puede expresar la Épica, y además el mundo inagotable de la conciencia humana.

La diferencia está sólo en el procedimiento. El poeta épico expresa y representa en sus cantos la imágen de la realidad por él contemplada; el lírico expresa la emocion que en él ha causado esa misma realidad. Procura el primero salir de sí propio, y, olvidándose de su persona, penetrar en medio de la realidad que le rodea; concéntrase, por el contrario, el lírico en sí mismo y trata de encerrar dentro de su alma esa realidad. Pero ambos se inspiran en lo mismo, y lo mismo expresan, aunque por diferentes caminos. El poeta épico, por más que haga, sólo logra manifestar *su idea* de la realidad exterior; el lírico, aunque quiera encerrarse en lo puramente subjetivo, no puede prescindir de expresar *su relacion* con esa realidad. La union íntima del sujeto y del objeto no se rompe en ningun caso; líricos y épicos cantan igualmente lo subjetivo y lo objetivo, lo externo y lo interno, é igualmente expresan los estados de su conciencia. Sólo que para los unos, el expresar estos estados es

el objeto preferente, y lo exterior no es más que la ocasion para expresarlos; mientras que para los otros, lo importante es expresar la realidad exterior que en dichos estados se manifiesta. No hay, pues, como en otras ocasiones hemos dicho, poesía subjetiva ni objetiva, sino *predominantemente* objetiva ó *predominantemente* subjetiva.

No es, con efecto, puramente subjetiva la Poesía lírica, y en tal sentido no es propio el nombre que le dan los preceptistas de nuestro tiempo.

Toda la naturaleza humana, lo mismo en lo comun y esencial que tiene, que en lo individual y determinado; lo mismo en lo permanente, que en lo accidental y pasajero; lo mismo en su vida íntima que en sus relaciones con todos los séres, puede ser, y es de hecho, propio asunto de la Poesía lírica. Todo esto en cuanto conocido, sentido y querido por el poeta entra de lleno en el dominio del lirismo. Lo puro subjetivo, lo enteramente determinado, lo peculiar y característico del poeta como indivíduo, puede, sin duda, ser expresado, pero no se limita á ello el campo de la Poesía lírica.

Tampoco ha de entenderse que en esta poesía no pueda expresarse de modo alguno lo objetivo: que ya hemos dicho que sólo *predominantemente* es subjetiva. Lo objetivo exterior, en cuanto afecta é impresiona al espíritu del poeta y causa en él estado, puede expresarse en la Poesía lírica; pero no será lo inmediatamente expresado en tal caso objeto exterior, sino la impresion que en el espíritu causa. Así, por ejemplo, puede el poeta lírico celebrar hechos históricos, expresar verdades científicas y morales, cantar lo divino y pintar los fenómenos y cuadros de la naturaleza; pero en todos estos casos no se limitará, como el poeta épico, á la mera exposicion ó descripcion, sino que al cantar el hecho histórico cantará en realidad el sentimiento que este hecho en su espíritu produce; al expresar una verdad moral, expresará su adhesion entusiasta á esta verdad; al cantar á Dios, su cántico no será una exposicion teológica, sino una oracion, una efusion de su alma creyente; al pintar la naturaleza, pintará su amor á ella, expresará la relacion inti-

ma que con ella la une. Donde no aparezca de un modo ó de otro la personalidad del poeta, donde el objeto exterior sea otra cosa que una ocasion de despertar afectos, allí no puede decirse que hay realmente poesía lírica.

Pero entiéndase que el estado meramente subjetivo del poeta no puede bastar por sí solo para producir el verdadero interés que exige toda composicion poética. El hombre sólo se interesa por lo que es humano, por lo que él se reconoce capaz de sentir, y el estado peculiar y singularísimo de una individualidad no le interesa en lo más mínimo. Si al expresar el poeta el estado de su alma, expresa una determinacion individual de algo comun humano que todo hombre puede sentir á su vez; si se revela, no sólo como individuo, sino como hombre; si al leer sus obras puede cualquier semejante suyo reconocer en ellas la expresion de afectos que él ha sentido ó ha podido sentir; si en ellas, bajo lo individual se oculta lo comun, bajo lo transitorio lo eterno, bajo lo accidental lo permanente; si, en suma, al narrar el poeta la historia de su alma consigue exponer, sintetizándola en sí mismo, la historia de todo sér racional, su obra será mucho más interesante y conmovedora que lo seria si constituyeran su fondo las originalidades frívolas, las extravagancias, los caprichos, las anomalías de la pura subjetividad (1).

Y así es, en efecto. Cuando en el acento del poeta palpita un sentimiento verdaderamente humano, cuando su voz parece el eco del alma de la humanidad, su canto interesa y entusiasma; pero nada de esto sucede si en él no hay otra cosa que una voluntariedad subjetiva. No impide esto, sin duda, que su obra pueda ser bella; pero no será interesante, no producirá otra emocion que la puramente artística, no conmoverá el corazon de los que la conozcan. Lo cual consiste en que la lírica no es realmente la simple expresion

---

(1) Así lo comprendia el gran Quintana, al decir á los líricos:

Y si quereis que el universo os crea
Dignos del lauro en que ceñís la frente,
Que vuestro canto enérgico y valiente
Digno tambien del universo sea.

de la conciencia individual del poeta, sino de la conciencia universal de la humanidad, reflejada en aquella. Reducir la Lírica á lo puramente subjetivo, es, por tanto, trazarle límites sobrado estrechos, y dar claras muestras de desconocer su naturaleza verdadera.

Y no sólo se muestra con lo ya dicho que la Lírica no es puramente subjetiva, sino con otra observacion muy importante; y es que, aun cuando el poeta expresa lo que más peculiar le es, no lo hace sin relacionarlo con algo exterior, que en tal sentido es objeto de su canto. En efecto; cuando el poeta canta sus dudas, sus pesares, sus alegrías, sus esperanzas, por más que tales estados parezcan aislados de toda relacion con lo exterior, siempre la implican, como antes hemos dicho; y en la mayoría de los casos, el poeta no canta sin que algun objeto exterior le mueva á ello.

Nace de aquí una gran dificultad para distinguir con toda precision lo épico de lo lírico. No basta para esto, en efecto, la somera consideracion de que el poeta épico narra y describe, y el lírico no. Con frecuencia se clasifican entre las composiciones líricas muchas que son épicas, y vice-versa, por atenerse á esta observacion superficial. Un himno religioso, por ejemplo, lo mismo puede ser épico que lírico. Para declarar que es lírico no basta hallar en él las formas propias de este género poético y notar que carece de las que generalmente caracterizan á lo épico. Si el himno narra los hechos de los dioses ó expone dogmas, debe calificarse de épico, y sólo será lírico cuando se limite á expresar el fervor y el entusiasmo de los que lo entonan. De igual suerte puede haber composiciones narrativas que tengan por único objeto la manifestacion de una idea ó sentimiento del poeta, siendo el hecho narrado una simple fórmula de tal expresion; en semejante caso, fuera error insigne desconocer el carácter lírico de las indicadas composiciones.

Tampoco se ha de entender que la Lírica sólo expresa los sentimientos é ideas del poeta (sean individuales ó generales). Lejos de eso, muy bien puede expresar los que son propios de las colectividades. No sólo refleja el poeta lírico en su canto los sentimientos comunes á todos los hombres en

general, cantando, por ejemplo, el amor, la fé, la esperanza, etc., sino que á veces se hace eco de los que son propios de una colectividad determinada, por ejemplo, su nacion ó su raza. En tales casos, el poeta no deja de ser lírico, como pudiera creerse, pues no canta los hechos nacionales ó las concepciones religiosas, sino los sentimientos que en su pueblo despiertan tales hechos ó concepciones. En este caso, como en todos, el poeta canta la emocion que la realidad produce, pero no la misma realidad. Así se observa en los cantos religiosos, patrióticos y guerreros; en ellos lo expresado por el poeta lírico no es únicamente su propio entusiasmo ó su devocion particular, sino los que por igual experimentan todos sus conciudadanos ó correligionarios, de cuyos sentimientos se hace él eco al entonar su cántico. Entonces expresa á la vez, juntándolos en un sólo afecto, sus propios sentimientos y los de los otros hombres, y refleja en sus acentos el alma de su pueblo. Pero si en vez de hacer esto, expusiera los dogmas que despiertan tales sentimientos ó narrara los hechos que causan esos entusiasmos, dejaria de ser lírico para convertirse en épico.

Dedúcese de todo lo expuesto que en la inspiracion lírica hay notable variedad de matices y una vasta escala que recorrer, desde el puro estado subjetivo del poeta, hasta la expresion de un sentimiento ó una idea universales y humanos; desde la inspiracion meramente individual hasta la de un sentimiento colectivo de que se hace el poeta eco fidelísimo. Que todos estos matices de lo lírico son legítimos bajo el punto de vista del Arte puro, es cosa indudable; como tambien lo es que su valor social y su interés humano han de variar notablemente, segun el grado de extension del sentimiento que anima al poeta.

Tambien se desprende de estas observaciones un hecho importante, y es que lo lírico, no sólo tiene muchos puntos de contacto con lo épico, sino que, históricamente considerado, bien pudiera estimarse como un desprendimiento de éste. Con efecto; el lirismo que pudiéramos llamar colectivo, aquel en que el poeta identifica su alma con la de su pueblo, cantando al par que sus propios sentimientos los de éste,

fácilmente se confunde con lo épico y aparece como una rama desgajada de este género. La única diferencia entre este lirismo y lo épico consiste en cantar, no la realidad exterior, sino los sentimientos por ella producidos, no sólo en el poeta, sino en la colectividad á que éste pertenece. Hay, sin embargo, en esta fase del lirismo, una afirmacion de la personalidad colectiva y de la del poeta, que en lo puramente épico no existe, y que pudiera considerarse, por tanto, como el primer esfuerzo de la individualidad para afirmarse al lado de lo objetivo. Pero el lirismo puro es aquel en que el poeta se canta á sí propio, siquiera en su obra refleje sentimientos generales humanos, lo cual responde á una fase de la historia más adelantada. Por último, el punto álgido, lo que bien pudiéramos llamar la exageracion del lirismo, es aquel momento en que el poeta afirma con energía su pura subjetividad (en cuanto esto le es posible), poniéndose á veces hasta en contra de la sociedad entera, grado que se representa por lo que se llama el *humorismo*.

Expresa la Poesía lírica cuantos estados de conciencia caben en el espíritu humano (á condicion de que no sean repulsivos ó bajos), pero dando siempre el predominio al sentimiento, que es lo más bello que hay en el espíritu.

Los variados matices, la escala vastísima del sentimiento y de la pasion; hé aquí el verdadero campo del lirismo. El dolor y el placer en todos sus aspectos, el amor en todas sus fases, el entusiasmo en todos sus grados; hé aquí los elementos que más dominan en este género. Nada hay, con efecto, tan bello y que tantos recursos preste á la imaginacion poética como el sentimiento. Él penetra donde la razon no alcanza, abre al espíritu mundos inagotables de belleza, es la fuente de todos los placeres y tambien de todos los dolores y males de la vida, el verdadero móvil de todas las grandes resoluciones y de todos los grandes hechos, el asiento de esa pasion arrebatadora que se llama amor y que es eterno manantial de poesía; en suma, el fecundísimo y nunca agotado venero de inspiracion para todas las artes, y muy especialmente para el género poético que nos ocupa.

No quiere decir esto que en la Lírica no tenga su propio lu-

gar el pensamiento, y aun la idea más severa; pero lo cierto es que la vida del sentimiento es altamente bella y eminentemente lírica, y aun cuando en la composicion se expresen pensamientos trascendentales, como quiera que nunca el sentimiento deja de acompañar al pensamiento, importa que lejos de refrenarle como en la Ciencia se exige, se le deje en plena libertad y la verdad se presente más como sentida que como pensada.

El poeta lírico, por consiguiente, ha de ver en las ideas ante todo lo que hay en ellas que pueda afectar al sentimiento. Si canta un ideal religioso, político, científico, etcétera, no ha de analizarlo menudamente para mostrar su verdad y conveniencia, sino que ha de buscar su aspecto éstético y cantar entusiasmado sus bellezas y perfecciones. Si antes que expresar un sentimiento, manifiesta una idea, ha de hacerlo, no en la forma fria y descarnada de una exposicion didáctica, sino encarnándola en una bella imágen ó en un sentido rasgo que cause profunda emocion en el contemplador. Cuanto en repetidas ocasiones hemos dicho acerca del Arte docente y de la manera como han de expresarse las ideas abstractas en la Poesía, tiene en este punto cumplida aplicacion.

A este predominio del sentimiento acompaña, como es natural, el de la fantasía, que en pocos géneros campea con tanta libertad. Nada hay tan rico, libre y multiforme como la inspiracion lírica. No hay forma artística que no se apropie, elemento estético que no aproveche, ni regla inmutable en que se encierre. Libre, desordenada, amplísima, adopta todos los tonos del sentimiento, expresa todos los matices de la idea y reviste todas las formas que la fantasía puede suministrarla. Risueña ó terrible, festiva ó lacrimosa, doliente unas veces, desesperada otras, severa y enérgica en ocasiones, dulce y amorosa en otras muchas, ya se entusiasma, ya se abate, ora aparece llena de fe y de esperanza, ora se entrega á la desesperacion y á la duda, y tan pronto ruge furiosa como suspira enamorada, se postra creyente ó se rebela blasfema. Excepto los sentimientos bajos, indignos, odiosos á repulsivos, todos los expresa; excepto las ideas de

tal manera abstractas, que la fantasía no halle forma estética con que revestirlas, todas las expone; y á esta variedad en lo expresado, responde naturalmente una variedad análoga en la expresion. Todos los matices del estilo, desde el más florido hasta el más severo; todos los tonos del lenguaje, desde el más patético hasta el más festivo, desde el más regocijado hasta el más terrible, desde el más llano y familiar hasta el más solemne y majestuoso, son igualmente propios de la Poesía lírica.

Cuánto sea su valor estético, fácilmente se desprende de cuanto llevamos dicho; pocos géneros aventajan á éste en belleza y en rica variedad. No es menor tampoco su importancia social. Aparte de prestar su acento á todo noble sentimiento y toda generosa idea, la Poesía lírica une su voz á todos los grandes sentimientos de la vida. Unida á la Música, de cuyas inspiraciones es base constante, anima al obrero en sus faenas, impulsa al guerrero al combate y eleva á las alturas la plegaria del creyente. Separada de ella, sus inspirados acentos son siempre manantial inagotable de emociones purísimas y de nobles placeres, y expresion perfecta de todo cuanto hay de grande y de bello en el espíritu humano.

LECCION XLI.

El poema lírico.—Sus condiciones.—Sus formas.—Carácter musical del lenguaje lírico.—Extension de los poemas líricos.

La libertad que impera en el género lírico impide sujetar á reglas fijas las composiciones que á él pertenecen. La variedad inagotable de asuntos que el poeta lírico puede tratar, la riqueza de matices y la vaguedad que al sentimiento caracterizan, son causa de que la Poesía lírica puede adoptar las formas más distintas, los procedimientos más diversos y los tonos más discordes. Es, por tanto, empresa difícil determinar las condiciones á que el poema lírico debe someterse.

Teniendo en cuenta, sin embargo, los cánones invariables de la belleza, cabe exigir al poema lírico unidad y variedad. Pero la unidad en este género no puede ser tan rigurosa como en la Épica, siendo en cambio mucho mayor la variedad. La primera ha de consistir en que el poema exprese una sola idea, un solo sentimiento dominante; en suma, un estado único de conciencia del poeta. No ha de ser, por tanto, la composicion un conjunto contradictorio de ideas heterogéneas ó de confusos sentimientos.

Pero esta unidad no impide una variedad abundante y rica. Bajo la idea ó el sentimiento dominante, podrán producirse multitud de ideas y sentimientos subordinados, de aspectos distintos del tema fundamental de la composicion. Traslaciones rápidas de una idea ó sentimiento á otros, digresiones de todo género, mezcla de toda suerte de afectos, caben en estas composiciones y constituyen su rica variedad, sin dejar de expresar una misma idea fundamental; á la manera que en las piezas de música la riqueza de variaciones melódicas no oscurece el tema ó motivo que domina en toda la composicion. Cuando en el poema lírico domina el pensamiento, la unidad es mayor y la variedad ménos abundante; cuando el sentimiento prepondera, la variedad es de tal naturaleza, que la composicion aparece como el producto desordenado de una fantasía desbordada y de un exaltado sentimiento, produciéndose entónces lo que se llama el *bello desórden* de la Lírica.

No hay, por tanto, en este género de composiciones el plan ordenado que se observa en los poemas épicos, lo cual se explica fácilmente por faltar en ellas la pauta inflexible que al poeta épico imponen el órden de los hechos que narra ó el encadenamiento lógico de los conceptos que desenvuelve. Pero no se ha de entender por esto que el desórden lírico no ha de tener límites, lo cual fuera privar á estos poemas de una condicion inexcusable para ser bellos. Lo que sucede es que el órden real que en ellos existe, sobre ser ménos riguroso que el de los poemas épicos, ha de aparecer velado por cierto desórden, que tiene mucho de aparente, y que no impide que haya acierto y armonía en la composicion.

Requiere el poema lírico, para ser bello, no sólo unidad y variedad, sino mucho movimiento y mucha expresion. Es preciso que las ideas en él expresadas tengan novedad y relieve y se encarnen en formas brillantes, verdaderamente gráficas; no apareciendo como fria exposicion didáctica de un pensamiento, sino como intuicion luminosa y vivísima de una verdad profundamente sentida por el poeta. Por eso, el mejor modo de expresar ideas en la Lírica es encerrarlas en una imágen, en una forma simbólica, en un breve relato, en algo que impresione vivamente á la imaginacion. Otro tanto puede decirse del sentimiento. Nada hay más deplorable que la fria ó artificiosa expresion de los afectos. Sean éstos cuales fueren, es necesario que aperezcan como manifestacion profunda y poderosa de las energías del alma, y, sobre todo, como fruto de una inspiracion natural y espontánea, y no de un esfuerzo laborioso del ingénio. Importa mucho que el sentimiento lírico sea muy vivo y penetrante, muy enérgico y profundo, muy espontáneo y caloroso. La intensidad del sentimiento es condicion inexcusable de la Lírica, cualquiera que sea el género de afectos que el poeta exprese. En la más tierna efusion de sentimientos delicados, como en la explosion más terrible de arrebatadas pasiones, cabe igualmente el cumplimiento de esta condicion. El movimiento, la vitalidad, la fuerza expresiva del poema serán consecuencias necesarias de esta energía del sentimiento. Composicion que no esté sentida, difícilmente será animada, movida é interesante; pero dada la vitalidad del sentimiento y el calor y espontaneidad de la inspiracion, todas las demás condiciones se cumplirán sin dificultad alguna.

La forma de las composiciones líricas es muy distinta de las épicas, por regla general. El poeta lírico casi siempre manifiesta de un modo directo la idea ó sentimiento que le inspiran, sin encarnarlos en una ficcion. Lo más frecuente es servirse de una imágen ó série de imágenes en que simboliza lo que quiere expresar. Otras veces describe el estado de su alma ó los objetos que le impresionan, ó se dirige á ellos y los increpa en diversos tonos. En ocasiones emplea

la alegoría; en otras refiere un hecho; y hasta bosqueja un pequeño drama que le sirven de pretexto para exponer sus ideas ó producir sus sentimientos.

La exposicion y la descripcion son las formas en que, por lo general, enuncia su idea el poeta lírico. La narracion y el diálogo no son tan frecuentes. La forma epistolar, en la cual el poeta supone que se dirige á otra persona, es en rigor una simple variedad de la forma expositiva, muy usada en las composiciones líricas de tendencias didácticas.

En lo que toca al estilo y lenguaje, caben en la Lírica multitud de formas y gran variedad de tonos, siendo este género aquel en que con más libertad puede el lenguaje poético desplegar sus galas. El empleo de las formas figuradas de expresion, el uso frecuente de las imágenes y de las licencias poéticas, no sólo es más lícito en este género que en otros, sino que es absolutamente indispensable.

El metro es esencial á la Poesía lírica: no hay Lírica en prosa (1). La Poesía lírica es un verdadero canto y no se acomoda á las formas prosáicas en manera alguna. El sentimiento no puede tener mejor medio de expresion que la armonía musical de la versificacion. Todas las combinaciones métricas, todas las clases de versos son igualmente aceptables en la Poesía lírica, siempre que sean apropiadas al asunto.

No ha de entenderse, sin embargo, que no hay ninguna regla para el buen uso de esta libertad. Las formas y combinaciones métricas, que por lo inusitadas ó desagradables al oido, carecen de condiciones estéticas, nunca deben emplearse. Las extremadas licencias que en este punto se han permitido algunos poetas modernos son tan censurables como las rígidas reglas proclamadas por los preceptistas antiguos. Tampoco se ha de dar á la versificacion tal importancia, que sólo en ella fije su atencion el poeta, descen-

---

(1) Los escasos ensayos que en contra de esta regla se han hecho, no han t nido éxito. El sentimiento lírico expresado en prosa resulta amanerado y falto de espontaneidad, y no ofrece la belleza que le da la versificacion.

diendo de la categoría de tal á la de versificador, y creyendo que la armonía del verso es el principal encanto de la Poesía lírica, cual si el Arte poético no tuviera más alta mision que deleitar los oidos del público. Sin duda que los primores de la versificacion son un importante elemento estético de la Poesía; pero distan no poco de ser el único, y no han de sacrificarse á ellos otros de mucho más valor (1).

La importancia del lenguaje rítmico en la Lírica procede en mucha parte del señalado carácter musical de este género, que en sus orígenes estuvo íntimamente unido á la Música, y aun conserva huellas de esta union. La circunstancia de dedicarse al canto todas las composiciones líricas fué causa, en efecto, de que en este género se empleasen los metros más sonoros y musicales, y el mismo nombre que lleva todavía, revela lo que fué en un principio. Separada hoy la Lírica de la Música (aunque continúe aliándose con ella frecuentemente), el valor musical de su lenguaje ha perdido mucho de su antigua importancia; pero aun no ha desaparecido por completo. Es más: este primitivo carácter de la Lírica ha influido en su manera de ser, dando á sus producciones el movimiento, el entusiasmo, y á veces tambien la solemnidad magestuosa y la ligereza que son propias de las diversas composiciones destinadas al canto. La poesía moderna va perdiendo este carácter, y sus producciones distan mucho de ser cánticos verdaderos; pero las que se amoldan á los formas clásicas todavía lo conservan (2).

Los poemas líricos son siempre muy inferiores en extension á los épicos, cosa fácilmente explicable, si se tiene en cuenta que expresan, no una dilatada série de hechos ó una concepcion vastísima, sino un momento de la vida del poeta.

---

(1) Condenables son tambien ciertos juegos ingeniosos de versificacion, que á veces han estado en boga, como los ovillejos, acrósticos y otras puerilidades indignas del Arte.

(2) El carácter musical de la Poesía lírica es causa de que la mayor parte de las composiciones de este género se dividan en estrofas, esto es, en grupos de número fijo de versos, que encierran, por lo general, un pensamiento completo.

Cuando son descriptivos ó narrativos, cuando el poeta canta la impresion que en él ha producido un objeto exterior, y para ponerla de relieve describe este objeto ó narra el hecho que la produjo, los poemas de este género suelen ser más extensos que cuando se limitan á expresar un pensamiento ó manifestar un estado de ánimo del artista. En general, cuando los poemas líricos tienen gran extension, es porque dan mucha preponderancia al elemento descriptivo ó narrativo, é insensiblemente se acercan al género épico. Por eso la Poesía lírica moderna, que es en alto grado subjetiva, se distingue por la brevedad de sus producciones, brevedad compensada por la intensidad del sentimiento y la profundidad de la idea que en ellas se expresan.

LECCION XLII.

Clasificacion de los poemas líricos.—Dificultades que ofrece.—Bases en que puede fundarse.—Division de la Poesía lírica por razon del asunto.—Diferentes clases de composiciones líricas.—Composiciones destinadas al canto.—Poemas independientes de la Música.—Enumeracion de los más importantes.

En extremo difícil es clasificar las composiciones líricas. Puede decirse que en la Poesía lírica no hay verdaderos géneros, en el sentido que hemos dado á esta palabra en otras ocasiones. La division en géneros que puede hacerse, fundándose en el asunto que el poeta canta, no corresponde á la que se hace por razon de la forma de los poemas líricos. Es más; esta division es muy difícil á causa de la infinita variedad de ideas y sentimientos que pueden expresarse en esta poesía. Por eso dice acertadamente un preceptista, que son tantos y tan delicados los matices del sentimiento, tantas las formas de que puede revestirle la imaginacion y tantos los caractéres que puede imprimirle la personalidad del poeta, que seria de todo punto imposible reducir á una clasificacion rigurosa la incalculable variedad de com-

posiciones líricas que ofrece la literatura de cualquier país medianamente adelantado.

Hay, pues, que renunciar á una clasificacion exacta, y contentarse con una aproximada, por más que peque de incompleta. Esta clasificacion puede hacerse de dos maneras: por el fondo, esto es, por el asunto que inspira al poeta, y por la forma en que lo expresa. Ambas ofrecen no pocas dificultades.

Toda clasificacion hecha por razon del fondo, sobre ser necesariamente incompleta por las razones dichas, tiene el inconveniente de no ser paralela á la que se haga por razon de la forma; pues en un mismo género de composiciones (en la oda, por ejemplo), caben diversidad de asuntos.

Muchas dificultades ocurren, en cambio, al intentar la division por razon de la forma. Con efecto; no pocas de las formas que se consideran líricas, se adaptan en realidad á un fondo épico. La forma expositiva directa, adoptada como criterio por la mayoría de los preceptistas para distinguir lo lírico de lo épico, suele en muchas ocasiones, ser la vestimenta de una concepcion puramente objetiva, ó en todo caso épico-lírica. Tal sucede, por ejemplo, con la Sátira y la Epístola, que por su forma parecen géneros líricos, y que, sin embargo, no lo son; aconteciendo con esta última que, siendo en realidad una forma expositiva, lo mismo se adapta á composiciones épicas ó didácticas, que á otras verdaderamente líricas. Otro tanto acontece con la letrilla, la balada, el romance y otra multitud de composiciones. Además, la base más comun de toda division por la forma es la estructura métrica de las composiciones, criterio que no es aplicable á todas las literaturas. Otro criterio, nada científico por cierto, es la extension de las composiciones, y tambien suele serlo el tono que adoptan. No hay, pues, base segura para esta clasificacion.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, no cabe duda de que, si bien sería conveniente clasificar las composiciones líricas por razon de la forma, es mucho más racional y exacta la division por razon del fondo.

Tomando por base para ésta los diversos sentimientos é

ideas que pueden agitar al poeta, vemos que éstos pueden dividirse en los siguientes grupos:

1.° Ideas y sentimientos inspirados por la contemplacion de la Divinidad y de todo lo que con ella se relaciona íntimamente.

2.° Ideas y sentimientos inspirados por la Naturaleza.

3.° Ideas y sentimientos inspirados por otros hombres (como el amor en todas sus fases, la amistad, la admiracion, etc.).

4.° Ideas y sentimientos inspirados por los hechos históricos.

5.° Ideas y sentimientos inspirados por un hecho que influye en la vida del poeta afectándole dolorosamente.

6.° Ideas y sentimientos inspirados por la contemplacion de ideales y objetos abstractos (la justicia, la libertad, el arte, etc.).

7.° Ideas y sentimientos puramente subjetivos, esto es, estados de ánimo del poeta no ocasionados directa é inmediatamente por nada objetivo.

Con arreglo á esta enumeracion, pudiera dividirse la Poesía lírica en las siguientes clases, correspondientes á los grupos anteriores:

1.ª Poesía *lírico-religiosa*, comprendiendo en ella todas las composiciones dedicadas á cantar á Dios, á los santos, etcétera.

2.ª Poesía *lírico-naturalista*, como son las composiciones dedicadas al campo, á las flores, al sol, etc.

3.ª Poesía *lírico-erótica*, tomando la palabra en su ámplio sentido, incluyendo en ella todas las composiciones amorosas y todas las que expresen una relacion personal afectuosa con otros hombres, cualquiera que sea, como la amistad, la gratitud, etc.

4.ª Poesía *lírico-heróica*, como son los himnos y cantos destinados á celebrar los triunfos de la pátria, las hazañas de los guerreros, etc.

5.ª Poesía *elegiaca*, esto es, toda manifestacion de afectos causados en el poeta por hechos dolorosos que se rela-

cionen con él íntimamente, como la muerte de una persona amada, una desgracia cualquiera, etc.

6.ª Poesía *lírico-filosófica y moral*, en la cual se comprenden todas las composiciones dirigidas á objetos abstractos, encaminadas á plantear problemas filosóficos, principios morales, etc., siempre que se haga como manifestacion espontánea del pensamiento del poeta y sin fin didáctico inmediato.

7.ª Poesía *humorística*, en la acepcion más lata de la palabra, esto es, expresion de estados puramente subjetivos del poeta.

En rigor, todos estos miembros de la clasificacion pudieran reducirse á tres grandes grupos, correspondientes á los tres grandes objetos que al hombre inspiran, á saber: Dios, la naturaleza y la humanidad, y dividir la Poesía lírica en *religiosa*, *naturalista* y *humana*, comprendiendo en esta última la erótica, la heróica, la elegiaca, la filosófica y la humorística.

Enumerar ahora todas las formas diversas que pueden revestir las composiciones pertenecientes á los grupos que dejamos expuestos, fuera cosa imposible, por las razones antes dichas. Nos limitaremos, por lo tanto, á exponer las composiciones más conocidas que en los géneros antedichos se comprenden.

Las composiciones líricas pueden dividirse desde luego en composiciones destinadas al canto, y composiciones independientes de la Música. En su orígen, como ya hemos dicho, todos los poemas líricos se cantaban; pero más tarde, la Poesía y la Música se separaron, y la Lírica se dividió en las dos clases que acabamos de mencionar.

Las poesías líricas destinadas al canto ofrecen el carácter especial de ser su lenguaje mucho más musical que el de las otras, estar dividida la composicion en estrofas iguales, y someterse por completo á las exigencias de la Música. Toda la Poesía lírica popular pertenece á este género, como tambien gran parte de la Poesía religiosa y heróica.

Dividense estas composiciones en las siguientes clases:

1.ª *Himnos religiosos ó litúrgicos*, que forman parte del

culto y están destinados á cantarse en los oficios divinos, y en todo género de solemnidades religiosas. Importa mucho no confundir estos himnos con los épicos de igual carácter. Ellos expresan solamente el entusiasmo y fervor de los fieles, al paso que los épicos exponen los dogmas y narran los hechos de la Divinidad.

2.ª *Himnos bélicos.* En esta clase se comprenden todas las composiciones destinadas al canto, en que se celebran hechos militares, patrióticos ó políticos, y que se entonan por los ejércitos y las muchedumbres, despues de las victorias militares, en los combates, en las fiestas patrióticas, etc.

3.ª *Himnos* de diferentes clases, no comprendidos en los anteriores, compuestos generalmente para celebrar ciertos acontecimientos importantes (pero no belicosos ni políticos), de la vida de los pueblos, como los himnos cantados en la coronacion de los reyes, en la apertura de los certámenes industriales, en las festividades científicas y literarias, etc. Tambien pueden incluirse en este género los *epitalamios* ó cantos nupciales, y los *himnos báquicos.*

4.ª *Cantatas,* ó composiciones cortas dialogadas, que constan de un recitado, duos y coros, y que se cantan en las grandes festividades públicas. Estas composiciones señalan una transicion al género dramático.

5.ª *Composiciones* de todo género, en su mayor parte eróticas, elegiacas y á veces festivas (aunque éstas, en rigor, son manifestaciones del género satírico), destinadas á lo que se llama *música di camera.* Tales son las *romanzas, nocturnos, serenatas, barcarolas,* y otra multitud de composiciones (1).

---

(1) En este género pueden incluirse las canciones de los trovadores cortesanos de la Edad Media, señaladamente de los provenzales, italianos, catalanes y castellanos. Tales son las *canzones* y *ballattas* italianas, los *lays, sirventensios, tensós,* de los provenzales y catalanes, las *trovas, cántigas, decires* de los castellanos. Estas canciones eruditas nada tienen que ver con los cantos populares de los *bardos* galeses, los *escaldas* escandinavos, los *minnesingers* alemanes y los *juglares de boca* castellanos, que, en su mayor parte, eran de carácter épico.

6.ª *Canciones populares*, debidas á la inspiracion espontánea del pueblo, así como la música que las acompaña. En este género se comprenden composiciones de todas clases: religiosas, patrióticas, belicosas, morales, filosóficas, eróticas, satíricas, etc., predominando las eróticas generalmente. A él pertenecen el *lied* aleman, la *ballatta* italiana, la *chanson* francesa, y en España multitud de composiciones (*cantares*, *seguidillas*, *jácaras*, *coplas*, *polos*, *tiranas*, *playeras*, *rondeñas*, etc.).

Las canciones populares son una de las más bellas é interesantes manifestaciones del lirismo. La espontánea inspiracion que en ellas campea, la delicadeza de sentimiento que suele penetrarlas, la profundidad filosófica que á veces encierran, las gráficas y pintorescas imágenes en que abundan, la facilidad y gracejo que las distinguen, su feliz concision y su carácter profundamente subjetivo, pero muy humano, dan singular encanto á estas composiciones, en que no pocas veces se inspiran y á las que han imitado con frecuencia los más esclarecidos poetas eruditos (1).

Al hablar de las composiciones líricas que no se destinan al canto, se ha de entender que nos referimos á las literaturas modernas, pues en los orígenes todas las poesías líricas se cantaban. Así es que las composiciones que pueden llamarse clásicas, conservan en su estructura y versificacion vestigios evidentes de haberse destinado al canto en otras épocas.

Los tipos clásicos y tradicionales de este género de poemas líricos son: la *Oda*, la *Cancion*, la *Elegía*, la *Anacreóntica* y el *Madrigal*. El *Romance*, la *Letrilla*, las *Endechas*

(1) Los grandes líricos alemanes modernos se han inspirado en el *lied* popular y lo han imitado con éxito, señaladamente Heine. En Francia, Beranger, inspirándose tambien en los cantos populares, ha creado un género nuevo, que en su tiempo ejerció poderosísima influencia. Tambien Víctor Hugo ha cultivado la cancion popular, pero con ménos éxito. En España ha habido tambien muchos imitadores de los cantos populares, si bien con formas tan artísticas, que se apartaban notablemente de su modelo. Las canciones de Espronceda (*El Mendigo*, *El Pirata*, *El Verdugo*, *El Cosaco*), son verdaderamente notables.

el *Soneto*, son más bien formas métricas que verdaderos géneros líricos; el *Epígrama* pertenece al género satírico y la *Epístola* es una forma de éste y del didáctico, aunque suele haber algunas líricas, por lo comun escasas. Por esta razon nos ocuparemos solamente de los que hemos enumerado.

La *Oda* (que en griego es lo mismo que canto) fué el nombre que dieron los antiguos á toda composicion lírica que, sin ser verdadero himno, podia ser cantada.

En las literaturas modernas se llaman así los poemas líricos de gran extension, que se distinguen por la grandeza de la inspiracion y del asunto, el tono arrebatado y grandilocuente y la versificacion rotunda, solemne y majestuosa.

Considérase la oda como el modelo de las poesías líricas, y suele presentar cierto carácter épico. La oda se adapta á todos los asuntos y puede dividirse, por consiguiente, en todas las clases en que hemos dividido la Poesía lírica.

La *Cancion* italiana, popularizada por Petrarca, é introducida en España en el siglo XVI por Boscan y Garcilaso, no es en realidad otra cosa que una oda, ménos grandiosa y arrebatada que la oda propiamente dicha, y dedicada, por lo general, á asuntos amorosos ó á expresar sentimientos melancólicos y tiernos.

Tambien se ha dado este nombre á ciertos poemas elegiacos y á algunos himnos heróicos.

La *Elegía* fué en sus comienzos un canto lúgubre y melancólico, inspirado por la muerte de una persona amada ó por las desgracias de la patria. Más tarde, expresó los desencantos y tristezas del amor; pero en los tiempos modernos ha recobrado su carácter fúnebre. Distínguese la elegía por la profundidad del sentimiento (sea éste inspirado por desgracias públicas ó privadas) que se revela en su tono y en su versificacion. Es una composicion eminentemente subjetiva, que se dirige sólo al corazon, y que expresa uno de los aspectos más bellos y conmovedores del espíritu humano: lo que se llama *la poesía del dolor*.

La *Anacreóntica*, que debe su nombre al poeta griego Anacreonte, que la inventó, ó al ménos, le dió la forma que

luego ha conservado, es una composicion erótico-naturalista, que canta los goces sensuales y los encantos que á los sentidos ofrece la naturaleza, en risueño estilo y versificacion fácil y ligera. La alegría de un alma satisfecha, los goces del vino y del amor, la embriaguez de los sentidos, el íntimo contento que produce una existencia regocijada y feliz, son los sentimientos expresados por este género, que fácilmente se convierte en un canto báquico inmoral.

El *Madrigal* es un poema de corta extension que encierra un sentimiento profundo y delicado. Es una composicion eminentemente subjetiva, inspirada, por punto general, en el amor ó en la naturaleza.

Entre las composiciones modernas, no comprendidas en éstos tipos clásicos, pueden contarse la *Balada lírica* y la *Dolora* (así llamada por el Sr. Campoamor). Estas dos clases de composiciones tienen muchos puntos de contacto entre sí. Ambas suelen adoptar formas dramáticas y narrativas y aproximarse mucho al género épico; pero se distinguen, porque en la primera predomina el sentimiento, y la idea filosófica en la segunda. De breve extension, por lo comun, encierran, bajo una forma expositiva, narrativa ó dramática un sentimiento profundo, delicado y penetrante (como el madrigal) ó una idea moral ó filosófica de gran trascendencia. La balada lírica se distingue de la épica (de la cual hablamos en la Leccion XXXIX) por ser expresion de los sentimientos del autor y aparecer en ella la personalidad de éste, en vez de ceñirse á la narracion de un hecho sencillo, como aquella. Entre las doloras suele haber algunas puramente épicas, y otras verdaderamente dramáticas.

La inspiracion lírica no se encierra sólo en estas composiciones, sino que se expresa en otra multitud de formas que reciben su nombre de las combinaciones métricas usadas por el poeta, como son los *sonetos*, *romances*, *letrillas*, *décimas*, *octavas*, *redondillas*, *quintillas*, *cuartetos*, *tercetos*, *octavillas*, *endechas*, *silvas*, *liras* y otras innumerables; muchas de las cuales no tienen nombre propio. Constantemente se crean formas líricas nuevas (sobre todo en lenguas musicales, como la italiana y la española), y es imposible,

por lo tanto, enumerarlas todas. Con lo dicho basta para conocer las más importantes y para comprender la imposibilidad absoluta de hacer una clasificacion exacta y completa de las composiciones líricas.

LECCION XLIII.

Momento histórico en que aparece la Poesía lírica.—Fases sucesivas y fenómenos importantes de su desarrollo.—Desenvolvimiento de este género en la historia.

La Poesía lírica sucede á la épica por una ley biológica fácil de explicar. El espectáculo del mundo exterior atrae primeramente al hombre, le distrae en cierto modo de sí mismo, y no le permite reconcentrarse en su interior y dar vida á la inspiracion lírica. Pueblos hay en los cuales apenas es conocido este género, y en todos aparece despues de un gran desarrollo épico, y, por lo general, inmediatamente antes de un gran desarrollo dramático. En todos los pueblos, el carácter especial de su inspiracion artística, su génio propio, sus costumbres, sus ideas, influyen en su desarrollo literario, ora en sentido favorable á la Lírica, ora en sentido favorable á la Epica. En algunos pueblos, lo objetivo domina á lo subjetivo, y son por tanto, predominante épicos; en otros, el fenómeno contrario da por resultado un predominio de la Lírica. Así en Grecia, Roma, y en general en todos los pueblos latinos, el carácter objetivo predomina hasta el punto de observarse tendencias épicas en las mismas composiciones líricas, mientras en Alemania, Inglaterra y demás pueblos germánicos sucede todo lo contrario; teniendo en cuenta, por supuesto, que esta ley dista mucho de ser inflexible, y que por cima de ella está la espontaneidad del espíritu humano.

El género lírico puede considerarse como una derivacion del épico, segun indicamos en la leccion XL. Los primitivos cantos líricos expresaron los sentimientos religiosos y patrió-

ticos de las muchedumbres y se confundieron con los himnos épicos. Poco á poco, el sentimiento individual se fué acentuando, y el poeta cantó por cuenta propia, no sólo los sentimientos de su pueblo, sino los suyos. Desde entónces existió la Lírica con verdadera independencia, y fué particularizándose gradualmente hasta cantar la pura subjetividad.

La Lírica se ha desarrollado al par que el sentimiento de la individualidad, y por eso hemos dicho que su grado de desenvolvimiento no es igual en todos los pueblos. Donde quiera que la personalidad humana no ha tenido el valor que le corresponde y ha estado absorbida por las grandes unidades sociales (la familia en el régimen patriarcal, la casta en el teocrático, la ciudad en las antiguas repúblicas clásicas, la monarquía absoluta en los tiempos modernos); donde quiera que el sentimiento de la unidad y de la igualdad han prevalecido sobre la idea de la libertad individual, el poeta se ha absorbido más ó ménos en la unidad social, y la Lírica ha tenido tendencias objetivas ó épicas. Por eso los pueblos orientales y los greco-latinos no han tenido grandes desarrollos líricos, como los pertenecientes á las razas germánicas, que son las que mayor importancia han dado al principio individual. Por eso tambien, las épocas más propicias para el florecimiento del lirismo son aquellas en que la falta de un ideal universalmente aceptado y la relajacion de los vínculos sociales dan ancho campo á la iniciativa individual. De aquí que el desarrollo del lirismo coincida con las épocas críticas y de transicion, y haya llegado á su más alto punto en la sociedad contemporánea.

Como todos los géneros poéticos, la Lírica aparece confundida en sus orígenes con la Religion y la vida política. Lo primero que canta son las creencias religiosas y las hazañas guerreras de los pueblos. Pero no tarda mucho en unir á estos objetos de su inspiracion los sentimientos eróticos que constituyen siempre su principal alimento (1). La

(1) Pudiera muy bien objetarse, contra la teoría que aquí sustentamos, y en virtud de la cual sostenemos que la Epica precede á la Lírica, que, siendo tan natural y primitivo en el hombre el sentimiento

Lírica reflexiva y filosófica, que canta las ideas abstractas y los principios morales, como fruto de una inspiracion erudita, es muy posterior á las anteriores, así como la puramente subjetiva, que es propia de épocas muy adelantadas.

En sus comienzos es la Lírica espontáneo-popular. Más tarde se hace reflexiva y erudita, y se divorcia de la inspiracion del pueblo; pero nunca tanto como la Epica. La razon es óbvia: los sentimientos que inspiran á este género son comunes á todas las clases sociales, y la única diferencia entre la Lírica popular y la erudita, consiste en el grado de espontaneidad y sencillez con que ambas lo expresan. Hay ocasiones, sin embargo, en que el extremado divorcio entre la inspiracion popular y la erudita, hace que ésta se convierta en cortesana y artificiosa, y caiga en la afectacion amanerada, en la hinchazon, y en el conceptismo, convirtiendo la expresion del sentimiento lírico en juego retórico, y sustituyendo la manifestacion espontánea y natural de los afectos con alambicados conceptos, fórmulas vacías, rebuscados discreteos y pomposo follaje de palabras. Tal sucedió en sus últimos tiempos á la poesía provenzal, á la castellana del siglo XV, á la de los últimos reinados de la casa de Austria, y á la poesía francesa del siglo XVIII. En general, este decaimiento de la Lírica coincide con la decadencia de los pueblos, y se debe, no sólo á haberse divorciado por completo de la inspiracion popular, sino á haberse agotado todos los ideales que podian darle vida.

---

erótico ó amoroso, su expresion ha debido ser una de las primeras manifestaciones del Arte poético, y que, por tanto, la Lírica ha debido preceder á la Epica. La objecion, á primera vista, tiene mucha fuerza; pero la pierde si se considera: 1.°, que la experiencia nos dice que en todos los pueblos, los primitivos monumentos poéticos son épicos; 2.°, que en algunos nunca hay un verdadero desarrollo lírico; 3.°, que donde éste existe, las primeras manifestaciones líricas no son cantos eróticos, sino religiosos guerreros, y á veces funerarios: 4.°, que si el instinto sexual es muy antiguo en el hombre, el sentimiento amoroso, fuente verdadera de la inspiracion lírico-erótica, no lo es tanto, y requiere cierto grado de cultura y delicadeza de sentimiento que no es muy comun en los pueblos primitivos; y 5.°, que la organizacion de la familia en estos pueblos no suele prestarse mucho al desarrollo del sentimiento lírico erótico.

Con efecto; por más que la Poesía lírica sea subjetiva, nunca se sustrae á las influencias del medio social en que se produce, y siempre refleja las ideas y los sentimientos que en cada época dominan, tanto ó más que la Poesía épica, por ser más flexible que ésta y disfrutar de mayor libertad. El poeta épico sólo expone grandes concepciones sintéticas; pero el lírico puede manifestar las ideas y sentimientos de su época en todos sus aspectos, y hasta en sus menores detalles, y sus obras son, por lo tanto, la más variada y completa expresion del estado social.

Por eso la Lírica refleja fielmente el carácter y las tendencias de los pueblos y amolda siempre su desarrollo al de éstos. Por eso cuando no tiene ideales que cantar, decae, como dejamos dicho; cuando prevalece un sólo ideal, adquiere un carácter objetivo, porque el sentimiento individual del poeta se confunde con el del pueblo; y cuando luchan contrapuestos ideales, y la humanidad atraviesa una crísis suprema (como hoy acontece), se hace subjetiva, porque, aflojados los vínculos sociales y no habiendo un ideal comun, sino muchos ideales parciales y contrapuestos, el poeta tiene que refugiarse en su individualidad.

Las tendencias objetivas de la mayor parte de los pueblos orientales y su especial organizacion religiosa y social han sido causa de que, excepto en los que pertenecen á la raza semítica ó en los que han sido dominados por el mahometismo, la Poesía lírica no haya alcanzado un gran desarrollo. En la India apenas hay algun vestigio de este género poético; lo más importante que nos ofrece es el poema de *Kalidasa*, titulado *Megha-Dutha* (la nube mensajera). En Asiria se han encontrado algunos himnos religiosos. La literatura china posee bastantes composiciones líricas, así como la japonesa.

Los pueblos semíticos han brillado notablemente en el género lírico. Los árabes han cultivado esta poesía con gran éxito en los siglos medios. La civilizacion que crearon los primeros califas, y que se extendió por gran parte del Asia y en Europa por España y Sicilia, fué fecunda en grandes poetas líricos, por regla general eróticos y cortesanos. No

ménos inspirados fueron los Hebreos, que aventájan á los árabes en profundidad y alteza de sentimientos. Su musa fué siempre la Religion, unida con la pátria; y en el género religioso-patriótico han dejado monumentos insignes. Los *Salmos*, los *Trenos* ó *Lamentaciones* de *Jeremías* y el *Cantar de los cantares* de *Salomon* son muestras admirables de la elevada inspiracion de aquel pueblo.

En Grecia dominaron las tendencias épicas en la Poesía lírica, y solamente los poetas eróticos y elegiacos se exceptuaron de esta regla. Fué el creador de éste género en aquel país *Terpandro*, inventor de la lira de siete cuerdas y del sistema musical de los griegos, y se distinguieron despues de él: *Píndaro* (n. 521 a. d. J. C.), que cantó las hazañas de los que triunfaban en los juegos públicos, con tendencias tan épicas, que sus obras más son epinicios que cantos líricos; *Tirteo*, célebre por sus poesías patrióticas; *Simónides de Ceos* (560-471 ó 555-466 a. de C.), que cultivó la elegía y el canto heróico; *Anacreonte*, que cantó los placeres sensuales en las composiciones á que se ha dado su nombre, y que es, por tanto, creador de un género poético; *Alceo*, que escribió odas políticas, eróticas y báquicas; la poetisa *Safo*, que cantó la pasion amorosa con acentos verdaderamente líricos, y algunos otros de ménos importancia.

Con tendencias didácticas cultivó en Roma *Horacio* (65-8 a. d. C), la poesía lírica, distinguiéndose en la oda y la elegía. Más subjetivo que él, *Ovidio* (43 a. d. J. C.-17 d. C.), mostróse verdaderamente lírico en sus *Amores* y en sus *Tristes*. Cultivaron con tendencia erótica y elegiaca este género *Tibulo* (m. 19 a. d. C.), *Catulo* (n. 86 a. d. C.) y *Propercio* (n. 52 a. d. C.).

En la Edad Media, la Lírica se cultivó principalmente por los provenzales, franceses, italianos, catalanes y castellanos en Europa, y por los árabes en Oriente. Además de los numerosos himnos lírico-religiosos compuestos por los grandes poetas eclesiásticos, y de las canciones populares que ofrecen todas las literaturas de aquella edad, los *trovadores*

provenzales, franceses y españoles, cultivaron la Lírica con sentido erótico y cortesano.

Distinguiéronse en Francia, como poetas líricos, *Arnaldo de Maloeil*, *Beltran de Born*, *Sordel*, *Beltran de Alamanon*, *Tibaldo de Champaña* (1201-1253), *Cárlos de Orleans* (1391-1465) y *Villon* (n. 1.431). Florecieron en Cataluña *Raimundo Lulio* (1235-1315), el infante *D. Pedro de Aragon*, *Ramon Muntaner*, *Ausias March*, *Andreu Fabrer*, *Jordi de San Jordi*, *Jaume Roig* y otros no ménos notables. Brillaron, en Castilla *Don Alonso X* el *Sábio* (1221-1284), el *Arcipreste de Hita*, *D. Juan II* (1404-1454), *D. Alvaro de Luna*, *Macias*, *Fernan Perez de Guzman*, *Juan de Mena* (1411-1456), el *Marqués de Santillana* (1398-1458), *Jorge Manrique* (1440-1479), sin duda el más lírico de todos, *Villasandino*, *Baena* y otros de ménos importancia. En Italia, el sentimiento lírico se desenvolvió principalmente en sentido erótico y con tendencias clásicas. Hubo, sin embargo, poetas místicos como *San Francisco de Asís* (1182-1226) *Santo Tomás de Aquino* (1227-1274) y *San Buenaventura* (1221-1274). Pero los verdaderos creadores de la lírica italiana (mejor dicho, de la Poesía italiana), son *Dante* y *Petrarca* (1304-1374).

Verificado el Renacimiento, trasformada por completo la cultura europea, é iniciados nuevos rumbos en el Arte, la Poesía lírica va adquiriendo extraordinario desarrollo en los países latinos, y tomando formas artísticas en los germánicos y anglo-sajones. Sin embargo, conserva todavía sus tendencias objetivas, y se inspira, por regla general, en la tradicion clásica. Las formas que imperan en la Lírica en este período, suelen ser hijas de la influencia italiana.

Los cantos religiosos de *Lutero* (1483-1546) inician el movimiento lírico en Alemania, secundado por el poeta popular *Hans Sachs* (1484-1586). Durante el siglo XVII, la poesía alemana se reduce á imitar á franceses é italianos, hasta que en el XVIII, despues de producirse la influencia inglesa, y, merced á los esfuerzos de la escuela de Zurich, fundada por *Bodmer* (1689-1783), adquiere un carácter nacional. *Klopstock*, *Wieland*, *Lessing*, pueden considerarse como

los representantes de este movimiento, dignamente secundado por otros poetas secundarios, entre los cuales se distingue *Burger*.

Inglaterra comenzó su movimiento lírico en el siglo XVI. Sus primeros ensayos están viciados por un culteranismo parecido al de nuestro Góngora, y denominado *eufuismo*. *Lily* fué al creador de éste g nero bastardo. Los poetas ingleses del siglo XVII no merecen mencion especial. En el XVIII, brillaron *Young* (1681-1785), *Gray* (1716-1771), *Burns* (1759-1796), casi todos poetas de tendencias didácticas.

Francia tuvo en los siglos XVI, XVII y XVII, poetas líricos de gran importancia, sobre todo en la época de Luis XIV. Entre ellos se distinguen *Clemente Marot* (1495-1554), *Ronsard* (1524-1585), *Regnier* (1571-1613), *Malherbe* (1555-1628), verdaderos creadores de la Lírica francesa. Hízose ésta luego galante y cortesana y no adquirió verdadera espontaneidad é inspiracion hasta fines del siglo XVIII. *Voltaire*, *Juan Bautista Rousseau* (1671-1741), *Andrés Chénier* (1762-1794), son los poetas más notables de este período.

Ariosto, *Torcuato Tasso*, *Bembo*, *Lorenzo de Médicis* (1448-1492), *Marini* (1569-1625), que representa en Italia lo que Góngora en España, y algunos otros poetas de escasa importancia, cultivaron en Italia el género lírico, sin dejar ningun monuments de mérito excelente.

En España la poesía lírica tuvo una época de extraordinaria prosperidad en los siglos XVI y XVII. Inspirándose en el gusto italiano, por lo que á la forma respecta, en la poesía clásica y en la oriental, por lo que toca al fondo, más objetiva que subjetiva, á la vez religiosa, patriótica, erótica y didáctica, la Poesía lírica tuvo entre nosotros notable desarrollo. Iniciado el movimiento por *Boscan* (1500-1543) y *Garcilaso* (1503-1536), siguiéronlo *Hurtado de Mendoza* (1503-1575), *Fray Luis de Leon* (1528 1591), *Francisco de la Torre*, los hermanos *Argensolas*, (Lupercio, 1563-1613, Bartolomé, 1564-1631), *Villegas* (1595-1669), *H rrera* (1534 1597), *Jáuregui* (1570-1650), *Lope de Vega* (1562-1635), *Quevedo* (1580-1645), *Rioja* (1600-1659), *Rodrigo Caro* (n. 1573), y

San Juan de la Cruz y otros no ménos importantes. *Góngora* (1561-1627), corrompió la Poesía lírica creando la escuela culterana, é inició una decadencia lamentable. En el siglo XVIII, nuestros poetas se alimentaron de imitaciones extranjeras y crearon un lirismo artificioso y frio. *Melendez Valdés* (1754-1817), *Fray Diego Gonzalez* (1733-1794), *Forner* (1756-1793), *Cienfuegos* (1764-1809), *Cadalso* (1741-1782), y los dos *Moratines* (Nicolás, 1797-1780; Leandro, 1760-1828), son los únicos poetas de aquella época dignos de mencion.

En Portugal se distinguieron *Sáa de Miranda* (1494-1558), *Ferreira* (1528-1569), el cantor popular *Bandarra*, *Camoens*, *Faria Sousa* (1590-1649), la poetisa *Violante de Ceo* (1601-1693), *Antonio Diniz da Cruz* (1780-1811), *Francisco Manuel de Nascimento* (1734-1819), y *Barbosa Bocaje* (1736-1805).

El siglo en que la Lírica ha llegado á su apogeo es el XIX. El predominio que en él ha alcanzado el sentimiento individual, la crísis laboriosa que atraviesa, la libertad proclamada en los dominios del Arte, explican cumplidamente este hecho. La Poesía lírica de nuestro siglo es eminentemente subjetiva y reviste los más variados caractéres. Creyente y excéptica, llena á la vez de esperanzas y de abatimientos, oscilando entre opuestos ideales, presa de encontrados sentimientos, filosófica á veces, rindiendo otras apasionado culto á la forma, ni se somete á reglas fijas ni se inspira en un solo ideal. Su tendencia constante es cantar lo humano más que lo divino y enaltecer la naturaleza más que en los pasados tiempos, tratando á la vez de expresar las más íntimas profundidades de la conciencia. Ostenta, por punto general, una espontaneidad que le aproxima á la Lírica popular, y muéstrase muy subjetiva en los pueblos del Norte y con tendencias objetivas en los latinos.

En este siglo se han distinguido en Alemania como poetas líricos *Goethe*, *Schiller*, *Heine*, *Uhland*, *Rukert* (1788-1866), *Koerner* (1791-1813), *Federico Schlegel* (1772-1829), *Chamisso* (1781-1838), *Geibel*, *Lenau* (1802-1850), *Platen* (1796-1835), *Hoffmann de Fallersleben*, *Hartmann*, *Freili-*

grath y otros ménos importantes. Muchos de estos poetas se han dedicado á la poesía patriótica; otros han cantado el amor y la naturaleza; otros son humorísticos, como Heine. El sentido romántico domina en casi todos ellos.

Inglaterra ha tenido en nuestros dias un gran florecimiento lírico y ha fundado la escuela excéptica, habiendo cultivado además la romántica y la que recibió el nombre de *Lakista*, que se inspiraba en los encantos de la naturaleza. *Lord Byron*, *Moore* (1780-1832), *Wordsworth*, jefe de los lakistas (1770-1850), *Southey* (1774-1843), *Coloridge* (1770-1834), *Shelly* (1793-1822), *Walter Scott* (1771-1832), *Tennyson*, son los más ilustres representantes de la Lírica inglesa. A ellos puede unirse el norte-americano *Longfellow*.

Fecunda en grandes poetas ha sido tambien la Francia en el presente siglo, señalándose entre ellos los pertenecientes al movimiento romántico iniciado allí por *Víctor Hugo*, uno de los poetas más inspirados, originales y fecundos de nuestros dias. *Lamartine* (1790-1869), *Alfredo de Musset* (1810-1857), *Delavigne* (1794-1843), *Béranger* (1780-1857), que ha cultivado la Poesía popular, *Vigny* (1798-1864), *Sainte-Beuve* (1804-1869), *Barbier*, *Coppée* y otros muy notables constituyen una brillante pléyade de ingenios que han levantado á grande altura la Lírica francesa.

Tambien Italia ha tenido un gran florecimiento lírico, inspirado por la idea patriótica, la religion y el amor, y tambien por un amargo excepticismo subjetivo. Los principales representantes de la Lírica italiana contemporánea son: *Monti* (1754-1828), *Ugo Fóscolo* (1778-1827), *Manzoni* (1784-1872), *Leopardi* (1798-1837), y otros no ménos notables.

Inspirada en los comienzos del siglo por la idea patriótica, imitadora despues del excepticismo de Byron, del romanticismo de Víctor Hugo y del subjetivismo aleman, la Poesía lírica se ha desarrollado en nuestros dias con notable esplendor en España. El movimiento lírico lo inician *Quintana* (1772-1757), *Arriaza* (1770-1837), *Gallego* (1777-1853) y *Lista* (1775-1848); y lo continúan en varias direcciones, *Espronceda*, *Pastor Diaz* (1811-1863), el *duque de Frias*, *Martinez de la Rosa* (1789-1862), *Tassara*, *Lopez Garcia*, *Monroy*,

Becquer (1836-1870) y otros muy notables que no citamos, porque aun viven entre nosotros.

En Portugal se han distinguido en este siglo *Almeida Garrett*, *Herculano*, *Castillo*, el padre *Macedo* (1761-1831), *Tomás Ribeiro*, *Mendez Leal* y otros muchos muy importantes.

En los países del Norte (Rusia, Polonia, Suecia, Noruega, Dinamarca, Países Bajos) y en las dos Américas tambien se ha cultivado con éxito la Poesía lírica, principalmente en nuestro siglo. Inútil es decir tambien que en todos los países que hemos enumerado, la Lírica popular ha producido innumerables y bellísimos cantos.

LECCION XLIV.

Géneros poéticos.—La Poesia dramática.—Su concepto.—Elementos objetivos y subjetivos que la constituyen.—La representacion escénica.—Artes auxiliares de la Poesía dramática.—Caractéres especiales que ésta ofrece por causa de la representacion escénica.—Influencia social de la Poesía dramática.—Cuestion acerca de la moral en el teatro.

Si atentamente nos fijamos en los géneros poéticos que llevamos expuestos, no nos será difícil reconocer que ninguno de ellos expresa y representa adecuada y completamente el complejo organismo de la vida humana. No es la vida, con efecto, una série de hechos externos y objetivos. ni tampoco el desenvolvimiento sucesivo de los estados de la conciencia; no es un mero proceso psicológico ni un proceso exterior y mecánico; no se encierra en la idea y en la pasion, ni sólo en la accion; sino que todos estos elementos se ofrecen unidos indisolublemente en una apretada trama de hechos interno-externos, subjetivo-objetivos y psico-físicos, cuyo enlazado concierto no logran representar completamente, en toda su verdad y con el relieve y la plasticidad necesarias, la Poesía épica ni la Lírica, reducidas: la una á la

narracion del hecho exterior, la otra á la expresion del interior. estado de conciencia.

Refiere el poeta épico lo que han hecho los hombres, fijándose más en su accion exterior y objetiva, que en el proceso psicológico que en ella se manifestó; pinta los caractéres de sus personajes por medio de una descripcion, pero no haciéndoles producirse á nuestra vista en todos sus detalles, y considerándolos, más como factores del hecho que canta, que como objetos de un especial estudio; distráenlo de la pintura de los afectos, del análisis de los caractéres, de la detallada exposicion del elemento psicológico, la grandeza de los sucesos, el estruendo de la vida exterior; y de esta suerte, asemejándose al historiador, retrata la vida colectiva, pero no la individual, que sólo le interesa en cuanto es elemento activo de aquella; y si presenta en acabada pintura el cuadro de la historia, no logra representar de igual modo el mundo de la conciencia.

Por su parte, el lírico sólo ve en el hecho externo el motivo qne le incita á expresar el afecto que aquel despierta ó la idea que inspira; atento á cantar su propia individualidad (aun cuando en ella refleja el sentimiento colectivo), cuídase poco ó nada de expresar la vida social, á tal punto que á veces se encierra en lo puramente subjetivo, cual si para él no hubiera otro mundo que su propia persona; y su obra, por tanto, nunca es la expresion cabal de la vida humana en todos sus elementos.

La accion ó la pasion, lo objetivo ó lo subjetivo, lo colectivo ó lo individual: hé aquí los términos opuestos, y en cierto modo exclusivos y abstractos, en que se mueven la inspiracion épica y la lírica. Es indudable que esto no es la representacion exacta de la vida humana, que hay algo de abstracto, que hay alguna carencia de realidad en la expresion pura de lo objetivo ó lo subjetivo, que no se dan aislados en la vida, y esta circunstancia es causa de que aparezca un género compuesto, superior á los anteriores, que expresa la belleza objetivo-subjetiva, la belleza de la vida humana, en que íntimamente se unen y componen los ante-

riores términos opuestos. Este género es la *Poesía dramática* (*objetivo-subjetiva*).

Es, en efecto, la Poesía dramática la *expresion de la belleza objetivo-subjetiva*, ó mejor, *de la belleza de la vida humana, mediante la representacion de una accion que se manifiesta con todos los caractéres de la realidad.* No expresa, por consiguiente, la Poesía drámática la belleza objetiva exterior, bien de las ideas, bien de los hechos, en forma expositiva ó narrativa; ni tampoco la belleza interna subjetiva, la belleza psicológica; sino que expresa la belleza de la vida humana en que lo subjetivo y lo objetivo se unen representándola vivamente, poniéndola en accion, no simplemente exponiendo principios, pintando afectos ó narrando hechos, sino presentando ante el público, mediante el concurso de otras artes particulares, el cuadro mismo de la vida en toda su realidad, en todo su esplendor, con toda su viveza. De aquí que sea la Poesía dramática el más real, el más vivo, el más popular tambien de los géneros poéticos.

Hay, pues, en la Poesía dramática elementos objetivos y subjetivos indisolublemente unidos. Siendo el fondo de toda composicion dramática un hecho de la vida humana, hecho que se presenta con los colores de la realidad ante el contemplador y que se realiza en tiempo y espacio, es la Poesía dramática objetiva, por cuanto representa hechos exteriores de la vida humana. Pero en cuanto estos hechos se presentan como el resultado de las ideas y afectos de los sujetos humanos que los realizan, en cuanto bajo la accion exterior, que afecta al sentido, se encuentra la accion interna, psicológica que afecta á la inteligencia, en cuanto la accion dramática aparece como la encarnacion en el hecho del mundo interior de la conciencia, es la Poesía dramática subjetiva (1). Mas como quiera que estas dos fases de la Dramática se unen y compenetran de un modo indisoluble, resultando de su union la belleza compuesta ó dramática, caracterizada por

(1) Lo es, además, porque el poeta expresa en ella sus ideas y sentimientos, por boca de los personajes del drama.

la lucha y oposicion de elementos que constituyen la vida y que es la belleza de la accion, la belleza del movimiento y de la lucha, la belleza humana por excelencia, la suprema belleza artística y literaria, es la Poesía dramática (objetivo-subjetiva) eminentemente compositiva, compleja y sintética.

La lucha, la oposicion, el contraste, constituyen, por tanto, la base de la Poesía dramática (1), siendo por esto sus principales recursos el juego encontrado de los afectos, la oposicion de los caractéres humanos, la lucha constante entre todas las fuerzas y energías de la humana naturaleza. Donde no hay lucha, no hay, por tanto, drama; donde la lucha es más encarnizada, la Poesía dramática encuentra mayores elementos de inspiracion, y hé aquí por qué razon es la Poesía dramática eminentemente humana, y por qué el objeto del drama es siempre el hombre en lucha consigo mismo, con sus semejantes, con la naturaleza y, dadas determiminadas concepciones religiosas, con la misma Divinidad. El hombre es, pues, el actor constante del drama, y cuando en éste intervienen actores de otro género (dioses, demonios, génios, etc.), ó intervienen en inmediata relacion con el hombre, ó si por ventura figuran solos en la composicion, revisten al punto los caractéres y manifiestan las cualidades propias de la humanidad. Tan profundamente humano es, en efecto, el drama, que la Divinidad sólo puede intervenir en él á condicion de revestir la humana naturaleza.

Lo que da carácter más especial á la Poesía dramática es la forma que emplea para comunicar al público sus concepciones. No se contenta, en efecto, el poeta dramático con narrar la accion que constituye el asunto de su obra, sino que, apelando al auxilio de otras artes, la representa ante el público con todo el colorido y verdad posibles, de tal suerte, que los hechos en que aquella se desenvuelve, se realicen ante el espectador en las formas ficticias de lo que se llama la *representacion escénica.*

---

(1) El sentido vulgar considera por esto dramática toda lucha y oposicion que halla en la realidad.

La forma de la obra dramática es siempre el diálogo. La accion no se refiere, sino que se representa. Un arte especial se encarga de hacerlo, presentando á los ojos del espectador, con toda la verdad posible, el hecho dramático. Artistas especiales se encargan de representar los personajes de la obra, interpretando sus sentimientos y caractéres, realizando los actos que el autor les atribuye, y pronunciando las palabras que pone en sus labios. El arte de representar por medio de la palabra y del gesto los personajes ficticios del drama, se denomina *Declamacion* (1), y á él se une, para constituir la representacion dramática, el de representar los lugares en que la accion se realiza, vestir adecuadamente á los actores, remedar ciertos fenómenos naturales, etc. Este arte se denomina *escénico* y á él contribuyen la *Pintura*, la *Escultura*, la *Indumentaria*, el *Mueblaje*, etc. La *Música* y el *Baile* suelen tambien cooperar á la representacion dramática.

Todas estas artes juntas componen el medio de manifestacion de la Poesía dramática, la cual, segun esto, á la forma conceptiva (accion), á la expositiva (diálogo) y á la expresiva (lenguaje) une otra forma especial manifestativa, que es el complemento de todas estas (la representacion escénica). En tal sentido, pudiera decirse que la Poesía dramática constituye un arte especial sintético, producto de la union de un género poético con varias artes acústicas, plásticas é industriales.

Como es natural, esta condicion especialísima de la Poesía dramática le da caractéres muy dignos de tenerse en cuenta, y que la distinguen por completo de todos los restantes géneros poéticos. Estos caractéres son los siguientes:

1.° Presentándose en la Poesía dramática los hechos de la vida humana que constituyen su asunto, no en la forma de un relato hecho por el poeta, sino en la de una viva y

---

(1) De él forma parte la *Mímica* ó arte de expresar los afectos por medio de la accion y del gesto; el cual puede existir por sí sólo en la *pantomima*, el *baile escénico*, etc.

exacta representacion de los hechos mismos, la Poesía dramática es el más plástico y realista de todos los géneros poéticos y áun de todas las Artes, pues no sólo representa la realidad con toda la verdad que es propia de la Pintura, si no con mucha más, por disponer, no sólo del espacio, sino del tiempo y del movimiento. El Arte escénico (comprendiendo en él, no sólo el drama y su representacion, sino el decorado de la escena), es la más viva y cabal representacion artística de la realidad que puede concebirse, y es, además, como un resúmen de todas las Artes.

2.° Por tal razon, la Poesía dramática, no sólo proporciona á la inteligencia y á la sensibilidad los placeres propios de toda poesía, sino que agrega á ellos un placer especial que afecta principalmente á los sentidos y que se deriva de la representacion escénica, considerada en sí misma y con abstraccion del poema dramático. Este placer se funda en la satisfaccion que á los hombres produce todo lo que sea recordar fielmente la realidad en el terreno del Arte y en el goce causado por la contemplacion de las decoraciones, aparato escénico, etc.; goce tan vivo en las personas incultas, que no pocas veces lo anteponen al producido por la obra dramática, y sólo por experimentarlo acuden al teatro (1). Además, como á la Poesía dramática se unen otras artes, cada una de ellas despierta una emocion estética especial en el público, que si bien no se confunde con la causada por el poema, puede contribuir en gran parte al éxito de éste (2).

(1) Esto explica el éxito de ciertas producciones que sólo tienen de dramáticas el nombre, como las comedias de mágia y de espectáculo. En estas representaciones el público experimenta una émocion estética, pero no dramática.

(2) Con efecto; nadie ignora que el éxito de una obra pende muchas veces del acierto con que la interpretan los actores, del lujo y propiedad con que se pone en escena, y de otras circunstancias análogas que revelan la complejidad de la emocion dramática. Tampoco cabe desconocer que el placer estético producido en el público por la declamacion, el decorado, etc., no se confunde con el causado por el drama. Por eso no pocas veces el público aplaude á los actores y á la par desaprueba el poema que éstos interpretan; así como en ciertas obras de espectáculo reserva sus plácemes para el pintor escenógrafo, que es el que realmente le ha hecho gozar.

3.° Esta complejidad de la emocion dramática es causa de que el poeta tenga que fijarse en un importantísimo elemento del éxito de su obra. Tal es lo que se llama el *efecto escénico*, esto es, la impresion, espiritual y sensible á la vez, producida juntamente por el poema y por su representacion, y en la cual se reunen el efecto poético y el plástico, pues el drama es á un mismo tiempo un poema y un cuadro. De aquí que muchas obras dramáticas que leidas gustan, desagraden en el teatro, por no haber atendido su autor á esto que puede llamarse efecto plástico ó pictórico del drama.

4.° La circunstancia de representarse la obra dramática ante un público numeroso y heterogéneo que juzga por la impresion del momento, que acude al teatro impulsado por los móviles más diversos y dominado por los más opuestos criterios, que exije del autor todo género de emociones y goces, y que decide inmediatamente el éxito de la obra; el hecho de hacerse la crítica de las producciones dramáticas, no por el juicio sereno y meditado de individuos aislados, sino por una colectividad que juzga en el acto y en el acto falla; la profunda y viva impresion que la obra causa en el ánimo del público congregado para verla representar, y otras circunstancias análogas, derivadas de la especial manera con que las producciones dramáticas son presentadas al público, son causa de que la Poesía dramática sea el más influyente y popular de todos los géneros poéticos, el que ejerce una accion más eficaz é inmediata en el público, y el que mayores influencias recibe tambien de éste.

Si recordamos lo que en repetidas ocasiones hemos dicho (lecciones XXVI, XXVII y XXXI) acerca de la influencia de la la Poesía en el público y de éste en aquella, y tenemos en cuenta la naturaleza especial de la forma en que ante aquel se manifiesta la Dramática, fácil será reconocer la verdad del anterior aserto.

La mayor parte de las composiciones épicas y líricas se confian á la imprenta y son contempladas, no por las colectividades, sino por los individuos aislados.

Leidas en el silencio del gabinete, ó á lo sumo en reducidos círculos, quizá su accion será más profunda que la del

drama, por ser más constante y prestarse más la lectura que la audicion á la meditacion y el análisis (aunque tambien las producciones dramáticas se imprimen y leen); pero nunca será tan viva y enérgica como aquella. Un público ávido de sentir y de gozar y sometido á la extraña é inexplicable influencia que ejerce ese singular espíritu de las colectividades que, con ser la suma de los espíritus individuales, suele ofrecer cualidades y energías que en todos éstos, considerados separadamente, no se encuentran, está más dispuesto que los indivíduos aislados á influir en la produccion artística que á su contemplacion se ofrece y tambien á ser influido por ella. Una representacion viva, gráfica, llena de relieve, de animacion y de verdad, en la cual concurren á causar efecto todo género de artes, es asimismo el medio más eficaz de que la Poesía puede disponer para influir en el ánimo del público. La palabra del poeta, interpretada por el actor, recorre, como corriente eléctrica, todo el teatro, grábase con letras de fuego en la mente y en el corazon de los espectadores y causa en ellos impresion enérgica y profundísima. La idea trascendental, la leccion moral, el sentimiento que en el drama se manifiesten, adquieren, por virtud de la representacion, una fuerza extraordinaria. Encarnados en aquellos personajes, que no son vagas sombras cuyos hechos narra el poeta, sino entidades reales y vivas; en aquella accion que parece una palpitante realidad; moviendo todos los resortes é hiriendo todas las fibras del espectador, estos ideales y sentimientos toman carne y sangre, por decirlo así, y se graban profundamente en el ánimo del público, ayudados por la emocion que penetra en el espíritu y en los sentidos de este. Todo se interesa y conmueve y goza en el espectador de la obra dramática, desde la inteligencia que sigue con afanoso interés la marcha del drama y admira la destreza del autor y analiza los caractéres de los personajes y adivina la idea que el drama encierra, hasta el corazon que rie ó llora, se estremece ó regocija, dócilmente guiado por el poeta; desde la fantasía que se recrea en la contemplacion de la concepcion dramática y en las formas bellísimas de que el artista ha sabi-

do revestirla, hasta el oido que se deleita con los armoniosos versos ó la rotunda prosa de la obra, y la vista que se goza en contemplar las maravillas del aparato escénico.

Emocion tan intensa y universal ha de ser necesariamente fácil camino para que la idea del poeta penetre hasta lo más hondo del alma del espectador.

Pero, de otro lado, el poeta que presenta su obra al público en las condiciones supradichas, no ha de estar ménos dispuesto á dejarse influir por éste. Ganoso de su aplauso, —que es en este género más halagüeño que en ninguno, por ser el poeta dramático el que más y mejor goza de las satisfacciones del triunfo,—no será maravilla que por conseguirlo lo sacrifique todo, siguiendo la conocida máxima de Lope de Vega:

> Y escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron:
> porque, como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio para darle gusto.

Pero áun sin llegar á este extremo de culpable degradacion, es muy difícil que el poeta se sustraiga á las influencias del público y que no se deje imponer las ideas, los sentimientos y hasta las preocupaciones de éste. Y sin embargo, no pocas veces logra imponérsele, trazar á su gusto nuevos senderos y obligarle á adoptar las más peregrinas novedades; pero esto sólo es posible á los verdaderos génios, únicos que pueden desempeñar la alta mision de innovadores y sobreponerse al modo de ser de las muchedumbres.

Reflejo fiel y expresion exacta del estado social, lo Poesía dramátfca ejerce, sin embargo, notoría influencia en éste, lo cual no implica contradiccion, como lo demostramos al tratar en general de esta recíproca influencia entre el Arte literario y la sociedad (Leccion XXVI). Pero la influencia que la Dramática ejerce, ¿puede y debe ser, no sólo educadora, sino moral? ¿Puede tambien entrañar graves peligros? Hé aquí la cuestion gravísima acerca de la moral

en el teatro, cuestion que podemos resolver fácilmente, recordando enseñanzas que en repetidas ocasiones hemos expuesto.

Negar la influencia moral del teatro fuera cerrar los ojos á la luz. No sólo la revelan los caractéres especiales que á la Dramática distinguen, sino la experiencia nunca desmentida de los siglos. El hecho mismo de que esta cuestion haya preocupado siempre á las sociedades y á los gobiernos, hasta el punto de ver éstos en el teatro una verdadera institucion social, digna de la proteccion de las leyes, ó tambien una escuela de inmoralidad merecedora de represion enérgica; la opinion casi axiomática de que el teatro es la escuela de las costumbres; los numerosos ejemplos que acreditanla influencia, ora benéfica, ora perniciosa, que en la vida social ha ejercido, prueban cumplidamente la verdad del hecho que nos ocupa. Pero importa determinar hasta dónde se extiende la influencia del teatro y á qué reglas ha de someterse para que sea provechosa.

Conviene afirmar ante todo, que la influencia del teatro, con ser eficaz y profunda, rara vez es inmediata, y nunca consigue resultados por sí sola. El teatro nunca ha moralizado ni desmoralizado á un pueblo; lo que ha hecho ha sido contribuir á este resultado en colaboracion con otras fuerzas sociales. La Poesía dramática, como todo arte, no crea ideales, sino formas del ideal; y en tal sentido, de la idea moral ó inmoral que lleva á la escena, no es directamente responsable, porque no es su autora. Cuando el poeta lleva á la escena una idea cualquiera, es porque esta idea vive ya en la sociedad; pero no porque la haya creado él. Es más; puede asegurarse que si el teatro es inmoral, es porque la sociedad participa de esta inmoralidad, pues en la escena no se produce ni acepta lo que en la sociedad no existe ni es aceptado. En tal sentido, no es el teatro el que desmoraliza la sociedad, sino ésta la que corrompe á aquél.

Además, por grande que sea la ilusion que la obra dramática produzca en el público, éste nunca olvida que lo que contempla es una ficcion; lo cual basta para que la influencia de la obra no sea tan inmediata y decisiva como se pien-

sa: fuera candidez insigne imaginar que el tremendo castigo que en la escena recae sobre el culpable, puede aterrar á los que se hallan en el teatro. Si los hechos reales de este género no bastan á retraerlos de sus malos hábitos, ¿que podrán hacer las ficciones escénicas? La accion moralizadora del teatro es indirecta y lenta; nunca tan decisiva como creen los que ven en él una escuela de las costumbres, en el estricto sentido de la palabra. Quizá la eficacia de la ficcion dramática, es, en cambio, mayor cuando se trata de desmoralizar; porque el instinto perverso del hombre es de tal naturaleza, que áun siendo ficticio le causa deleite todo lo que pueda halagar sus malas pasiones.

Ahora bien; ¿está obligado el poeta dramático á encerrar en su obra una enseñanza moral? ¿Es el teatro un simple medio de educar á las muchedumbres en sanos principios y á fin tan alto debe sacrificarse todo? Repetidas veces hemos manifestado nuestra opinion acerca de este punto, refiriéndonos al Arte en general, y lo que entónces hemos dicho decimos ahora.

La Poesía dramática, como toda posía, no tiene otro fin primero é inmediato que la realizacion de la belleza, y con llevarlo á cabo ha hecho todo lo que se le puede exigir. Pero si á este fin acompaña un fin moral; si además de realizar lo bello, realiza lo bueno la obra dramática; si no sólo deleita, sino que enseña y moraliza, la obra ha adquirido una perfeccion más y será digna de mayor encomio. Teniendo en cuenta el extraordinario valor social y la gran influencia de este género poético, es indudable que la realizacion de un fin moral será en él condicion más estimable todavía que lo es en otros géneros, y que la existencia de esta condicion aumentará notablemente la importancia social (ya que no el valor estético) de la produccion dramática.

Cierto es tambien que por las condiciones especiales de este género, por dirigirse á un público más numeroso y complejo que el que ha de contemplar y juzgar otras producciones, y por ser más peligrosa su influencia, el poeta dramático, si no está obligado á moralizar, lo está indudablemente á no hacer lo contrario.

No habrá, por cierto, de sujetar los vuelos de su inspiracion á los nimios preceptos morales que algunos quisieran imponerle, absteniéndose de presentar en escena el mal ó desenlazando todos sus dramas (contra lo que enseña no pocas veces la experiencia) con el consabido triunfo de la virtud y castigo del crímen, lo cual fuera tanto como hacer imposible la tragedia; no deberá convertirse en predicador y esmaltar sus obras con soporíferos sermones; no habrá de reducirse á presentar en la escena virtudes incoloras sin carácter dramático; podrá, por el contrario, llevar á las tablas el mal en todas sus manifestaciones y áun darle el triunfo al desenlazar su drama; pero estará obligado á no enaltecerlo y darle tan simpáticos colores, que aparezca preferible á la virtud; si lo presenta triunfante, será de tal suerte que su victoria inspire más horror que inspiraria su castigo; si le da carácter estético, cuidará de que la belleza no resida en el mal mismo, sino en cualidades buenas que lo acompañen; y siempre se abstendrá de recrearse en la exhibicion de lo repulsivo, de lo bajo y de lo torpe. Convertir el teatro en cátedra de deshonestidad y desvergüenza; buscar el aplauso halagando los más groseros instintos del público; sacar á la escena los aspectos más torpes de la naturaleza humana, es prostituir el Arte sin prestar servicio alguno á la belleza, que nunca se avino con la inmoralidad grosera y repugnante, ni tiene nada de comun con las bajas manifestaciones de la sensualidad.

LECCION XLV.

Elementos del poema dramático.—Su fondo ó pensamiento.—De la trascendencia del pensamiento dramático.—Distincion entre el pensamiento dramático y la accion.—Asuntos en que puede inspirarse la Poesía dramática.—Del realismo y del idealismo en el teatro.—Del interés y del efecto en las producciones dramáticas.

Del concepto de la Poesía dramática expuesto en la leccion anterior, se desprende que el poema dramático ha de encerrar siempre una accion humana, desarrollada en forma de diálogo. Infiérese de aquí que el poeta no manifiesta directamente en estas producciones sus ideas y sentimientos, y que su personalidad desaparece en ellas aún más que en los poemas épicos, pues ni siquiera es narrador de la accion que constituye su obra.

Esto no es obstáculo, sin embargo, para que el poeta dramático pueda expresar un determinado pensamiento en su obra. Lejos de ser así, la mayor parte de las producciones dramáticas entrañan una concepcion moral, un pensamiento trascendental que se manifiesta en la misma accion. Este pensamiento constituye en tales casos el fondo de la obra, pues la accion, argumento ó asunto de ésta es en realidad su forma imaginativa, la creacion fantástica en que el poeta encarna su pensamiento (1).

En lo que puede llamarse fondo, idea ó pensamiento del poema dramático, hay que distinguir diversos elementos. Cabe, con efecto, que la idea ó concepcion del drama se reduzca al conflicto de pasiones, ideas, intereses, etc., que éste ha de contener, ó se extienda á la concepcion de una tésis moral que el autor se proponga demostrar por medio de

(1) No hay que olvidar que en todo poema dramático hay cuatro formas: la accion, el diálogo, el lenguaje y la representacion escénica.

su obra; ó lo que es igual, el pensamiento encerrado en una produccion escénica puede ser simplemente dramático, ó á la vez dramático y filosófico ó moral. Si el poeta sólo se propone desarrollar un conflicto entre encontrados sentimientos (como el que determinó el acto heróico de Guzman el Bueno), si sólo se fija en la fuerza dramática de un hecho ó de un carácter, en su obra no habrá otra cosa que un pensamiento dramático representado en una accion; pero si quiere probar, por ejemplo, que la vida es un sueño ó que la desconfianza de la justicia divina conduce á la perdicion del alma, imaginará una accion dramática, que sea como la prueba práctica y viviente de estas ideas, y producirá una obra como *La Vida es Sueño*, de Calderon, ó *El Condenado por desconfiado*, de Tirso, en la cual el pensamiento dramático estará indisolublemente unido á una idea moral ó filosófica. En este caso el drama tendrá trascendencia y á su valor estético añadirá un especialísimo valor moral.

No es requisito indispensable (aunque sí perfeccion señalada) del poema dramático esta dualidad de pensamientos. El Arte dramático no está obligado á ser trascendental ni docente. Cuanto hemos dicho en otra ocasion acerca del Arte docente puede aplicarse á la Poesía dramática. Lo que importa es que el poema dramático sea bello, interese y conmueva, aunque no tenga trascendencia alguna; pero tampoco ha de negarse que si la tiene habrá ganado mucho bajo el punto de vista de su influencia y de su importancia social.

Cuando al pensamiento dramático acompaña una concepcion moral, lo más frecuente es que ésta preceda á aquél en el espíritu del poeta, y que la accion no sea otra cosa que la demostracion de una tésis concebida *a priori*. Convendria, sin embargo, que no sucediese así; porque es fácil en tal caso, que accion, caractéres, diálogo, cuantos elementos hay en el poema, se sacrifiquen por el autor á la idea que intenta demostrar, y que la obra pierda en espontaneidad, verosimilitud y fuerza dramática cuanto gane en importancia moral ó filosófica. Lo apetecible y recomendable en esto es que el poeta, sin atenerse directamente al aspecto trascendental de su poema, conciba ante todo un pensamiento

dramático, que no sea la traduccion fiel de un ideal preconcebido, el cual en todo caso no ha de preceder, sino seguir á la accion dramática, deduciéndose de ella sencilla y naturalmente. Los dramas no deben escribirse *ad probandum*; la idea moral que encierren no ha de ser idea-madre que los engendre, sino consecuencia que de ellos se derive. Y es tanto más digno de tenerse en cuenta lo que aquí decimos, cuanto que lo que á la mayoría de las gentes interesa en un drama, no es su pensamiento filosófico, sino su accion, en la cual, despues de todo, es donde reside la principal belleza de la obra.

La accion no es el pensamiento dramático, sino la forma en que éste se encarna, el proceso en que se desenv elve. En la accion comienza la verdadera creacion artística, pues el pensamiento (sea puramente dramático ó dramático-filosófico) está dado de antemano en la realidad. El poeta, con efecto, al elegir el asunto ó argumento de su obra, al concebir el pensamiento dramático, no hace otra cosa que buscar en la realidad (efectiva ó posible) hechos y personajes que se presten para ser llevados á la escena, ó escojer en la Ciencia, en la Religion, etc., ideales, problemas, pensamientos que puedan constituir la tésis, el fondo de una obra dramática. En todo esto hay una eleccion, que puede ser intuitiva ó reflexiva, provenir de la contemplacion de un hecho que inspira al poeta un pensamiento dramático ó de una meditacion atenta sobre los poblemas que puede plantear; pero no hay una verdadera creacion artística. Esta sólo comienza cuando el poeta encarna su pensamiento en una accion, cuando imagina sucesos y personajes, en suma, cuando crea formas fantásticas para manifestar su pensamiento. De esta distincion entre la accion y el pensamiento del drama se desprende una consecuencia, á cada paso comprobada en la práctica, á saber: que puede haber en una produccion dramática un admirable, bellísimo y trascendental pensamiento reflejado en una accion defectuosa, en cuyo caso la bondad del primero no basta para salvar la obra; ó por el contrario, puede una accion encerrar un pensamiento de valor escaso, y no obstante, agradar la produccion merced á los

méritos de la primera. En la Dramática, como en todos los géneros poéticos, la forma puede excusar las faltas de la idea; ésta, en cambio, rara vez es suficiente para disimular las imperfecciones de aquella cuando son graves.

Como en la leccion anterior hemos indicado, el asunto constante de la Poesía dramática es la vida humana en su doble aspecto interno-externo, psicológico-histórico. Pero con decir esto no se dice todo lo necesario, pues importa saber cómo ha de representar la vida humana el poeta dramático, á qué reglas debe someterse para elegir el asunto de sus obras.

Hay que tener en cuenta, ante todo, que en la vida humana lo que constituye el asunto propio de la Poesía dramática es la oposicion, la lucha, los conflictos ocasionados por el choque de las ideas, pasiones é intereses de los individuos, lo cual no es toda la vida, aunque sí su parte más principal é interesante. A esto hay que añadir que tampoco son verdadero asunto de la Dramática las grandes luchas de la historia, los hechos de la vida colectiva, sino más bien los de la vida individual. El drama de la historia es asunto de la Poesía épica; el drama de los individuos lo es de la Dramática.

La principal fuente de inspiracion de la Dramática es la pasion. Los conflictos, la luchas, los contrastes, los varios sucesos, trágicos ó cómicos, dolorosos ó risibles, de que la pasion es causa, son los verdaderos resortes de este género. Cierto que en las grandes luchas de pueblos contra pueblos, de ideales contra ideales, de civilizaciones contra civilizaciones, hay extraordinaria belleza y verdadera sublimidad en ocasiones; pero estos dramas de la historia, como los que la naturaleza ofrece, ántes se prestan á la inspiracion épica que á la dramática. El interés palpitante, la emocion profunda que la obra escénica ha de despertar en el público, no suelen ser el resultado de la contemplacion de luchas tales. Ante la magnitud de las fuerzas que en ellas toman parte, ante la grandeza misma del hecho, los individuos desaparecen en cierto modo y con ellos el elemento subjetivo, propio de la Dramática. El hecho épico más asombra que conmue-

ve; el hecho dramático lleva consigo interés palpitante, producido por el espectáculo de las pasiones individuales trabadas en apretado conflicto. Seguir paso á paso el desarrollo de estas pasiones y de los sucesos que su choque crea; interesarse por la suerte de los personajes; llorar ó reir con ellos; llegar con el espíritu anhelante al temido ó deseado desenlace y con él regocijarse ó sentirse penetrado de horror y conmiseracion: hé aquí los goces del que contempla la representacion de una obra dramática. ¿Qué hay de comun entre esto y la marcha solemne y majestuosa de la accion épica, en que el individuo, ó es factor oscuro de una fuerza colectiva, ó, á lo sumo, personificacion portentosa de esta fuerza?

Así es que, áun cuando el poeta dramático se inspire en la historia, busca en ella, no el drama colectivo que interesa al épico, sino los dramas individuales que en él pueden encerrarse. Julio César inspiraria á un poeta épico un gran poema en que sólo se hallaran portentosas narraciones de grandes batallas; un dramático, por el contrario, se fijaria en su muerte para pintar el terrible conflicto librado en el alma de su matador Bruto entre el amor filial y el fanatismo republicano.

Por eso los dramas en que no hay verdadera lucha de pasiones individuales, en que sólo se trata de representar los grandes hechos de la historia, ni ofrecen verdadero interés dramático, ni son otra cosa que epopeyas escritas en diálogo. Por eso tambien, en los dramas históricos, lo que al público interesa principalmente son las pasiones de los personajes más que los hechos que realizan, á ménos que por circustancias especiales (en los dramas patrióticos, por ejemplo), éstos puedan despertar un interes que siempre tiene que ser robustecido, sin embargo, por una accion de carácter individual.

La base de toda concepcion dramática, por tanto, ha de ser un interesante conflicto de pasiones individuales (1), y

(1) Podrá objetarse á esto que hay dramas en que el conflicto se produce entre ideas ó intereses. Es cierto; mas para que el conflicto

la primera regla á que ha de sujetarse el poeta al elegir asunto, es que éste pueda encerrar un conflicto de este género; lo cual no es tan fácil y sencillo como á primera vista parece, pues ni en todos los hechos de la vida se hallan semejantes conflictos, ni éstos poseen siempre la fuerza y los intereses que son necesarios para el caso.

Es muy frecuente, sin embargo, en los autores incurrir en lamentables equivocaciones al elegir asunto, por la errónea idea de que todos los hechos y personajes importantes son materia apropiable para una accion dramática, confundiendo así los asuntos dramáticos con los épicos. Sobre todo en los poetas que se inspiran en la historia, este error es frecuentísimo, y no pocas veces sacan á las tablas personajes históricos de gran importancia, pero que no se prestan á ser protagonistas de una concepcion dramática. Dar reglas para evitar estas equivocaciones es punto ménos que imposible; puede decirse, sin embargo, que todo hecho histórico que no entrañe un interesante conflicto de pasiones individuales, y todo personaje de igual género que no haya sostenido luchas poderosas con los demás hombres, ó en cuya conciencia no se hayan trabado combates importantes, no son adecuados para la escena. Así, los caractéres estáticos y contemplativos, los espíritus inflexibles que sin vacilacion caminan á un fin ó sin obstáculo lo alcanzan, las almas puras en que jamás ha tenido entrada el mal, son tan inadecuados para la escena, como los hechos heróicos y extraordinarios que no han dado lugar á verdaderas luchas de pasiones. Importa notar además, por lo que á los hechos históricos atañe, que cuanto más grandiosos sean, ménos condiciones dramáticas tienen, por la dificultad de encerrarlos en los límites de un drama.

Los hechos y personajes extra-humanos tampoco son adecuados á la índole del poema dramático. Las composiciones alegóricas en que toman parte séres sobrenaturales ó figu-

---

sea dramático, esos intereses ó ideas han de tener la fuerza suficiente para suscitar verdaderas pasiones en los personajes.

ras simbólicas y abstrastas, en realidad más son épicas que dramáticas, y la intervencion de lo divino en el drama siempre ofrece sérias dificultades, por ser necesario revestirlo de caractéres humanos que no le cuadran y que, en cierto modo, lo desfiguran y profanan. Sólo como recurso, y con gran parsimonia, puede lo sobrenatural utilizarse en el teatro; pero si el drama religioso ó fantástico ha de ser interesante, habrá de fundarse necesariamente en pasiones humanas (1). Tanto es así, que cuando á la escena se han llevado personajes sobrenaturales, siempre se les ha presentado con aspecto humano, como se observa en las tragedias griegas y en los dramas religiosos y fantásticos de la época moderna.

El poeta dramático debe inspirarse constantemente en la realidad. Ya hemos dicho en la leccion anterior, que la Dramática es el más realista de los géneros poéticos, y no puede ménos de serlo. Un arte qne apela á todo linaje de recursos para presentar sus producciones con toda la verdad posible y que no se contenta con referir los hechos, sino que los representa viva y plásticamente ante el espectador; un arte que se inspira en la vida humana y reproduce sus hechos, sus dolores, sus ridiculeces, con la mira de deleitar al espectador y tambien con la de proporcionarle útiles y moralizadoras enseñanzas, no puede ménos de ser acabada y exacta representacion de la realidad. Si no lo fuera no cumpliria con sus fines; no interesaria, porque sólo se interesa el hombre por caractéres verdaderos, por sucesos verosímiles y por pasiones que quepan en lo humano; por la misma razon no conmoveria tampoco y sus propósitos moralizadores no se realizarian, porque no puede ser eficaz una leccion moral fundada en hechos imposibles.

---

(1) La dramaturgia religiosa de todos los tiempos muestra la verdad de lo que aquí decimos. Las composiciones dramático-religiosas dignas de este nombre (*La devocion de la Cruz* y el *Mágico prodigioso* de Calderon, por ejemplo), siempre se han basado en pasiones humanas. Cuando así no ha sucedido, ó el drama se ha convertido en poema (los *Autos sacramentales*) ó ha incurrido en las mayores extravagancias y profanaciones.

Cuanto hemos dicho en el tratado de la belleza acerca del realismo y del idealismo en el Arte, puede aplicarse á la Dramática, teniendo en cuenta que por las razones dichas, en este género predomina siempre (ó al ménos debe predominar) el elemento realista. La primera condicion de un drama es que los hechos que desarrolle sean verosímiles, que las pasiones que en él se manifiestan se den en lo humano, que los personajes piensen y sientan, obren y hablen como todos los hombres. La verosimilitud (no sólo material, sino moral) es, pues, cualidad indispensable de toda produccion dramática.

¿Quiere decir esto que el poeta dramático haya de renunciar á toda inventiva y copiar servilmente y sin idealizacion alguna la realidad? Ninguna crítico sério ha sostenido jamás semejante cosa. Libre es el poeta de concebir argumentos y representar hechos que nunca fueron efectivos, con tal de que sean posibles; pero obligado está asimismo á elegir dentro de los hechos y personajes reales aquellos que mayor belleza y mayores condiciones dramáticas ofrezcan, á prescindir de lo feo y lo repugnante ó admitirlo sólo como sombra de su cuadro, á embellecer la realidad por los procedimientos expuestos en otras ocasiones, ora aumentando sus bellezas, ora oscureciendo y dejando en la sombra sus imperfecciones, ora reuniendo en un tipo ideal todo género de excelencias; pero nunca ha de olvidar que su modelo es la humanidad con sn mezcla de vicios y virtudes, de bellezas y deformidades, de grandezas y pequeñeces, y que no ha de reproducirla tal como debiera ser, sino tal como es, dando, sin duda, el predominio á lo bello y á lo perfecto, pero dando tambien su lugar á lo imperfecto, aunque deteniendo su pintura en los límites que lo separan de lo horrible, lo torpe y lo repugnante (1).

---

(1) Señalar este límite corresponde al buen gusto y sentido dramático del poeta, y no á la crítica que sólo puede dar en este punto reglas muy generales. Es indudable, sin embargo, que no todo lo real cabe en el teatro. La realidad ofrece á cada paso hechos y caractéres individuales repugnantes, que no deben llevarse á la escena, so pena de excitar el horror y el disgusto de los espectadores. Ciertas pasiones

Copiar servilmente, sin regla ni criterio, todo lo real, sea ó no bello, sea ó no dramático, ó por el contrario, forjar una humanidad y una historia fantásticas, por ceder á las sugestiones de un exajerado idealismo, son dos errores igualmente graves y de que debe apartarse el poeta dramático. La naturaleza embellecida, la verdad idealizada, la realidad libremente imitada por el génio, hé aquí lo que debe constituir la fuente de inspiracion de la poesía dramática.

La vida real ofrece de suyo sobrados incidentes bellos y dramáticos para que esta limitacion no sea verdadero obstáculo á la libre iniciativa del poeta. El dramático que para interesar y conmover al público necesita prescindir en absoluto de lo racional y verosímil y forjar á su capricho hechos y personajes que ni existen ni pueden existir, dista mucho de ser un verdadero génio. El secreto del Arte es causar la emocion que á la belleza ideal acompaña sin traspasar los límites de la realidad.

Al escoger su asunto el poeta dramático, no ha de contentarse con que sea real, sino que debe aspirar á que sea interesante y conmovedor. Preciso es para esto que la concepcion dramática entrañe un conflicto de tal naturaleza que excite poderosamente el ánimo del espectador, suspendiendo su atencion, conmoviendo su sensibilidad y cauti-

---

torpes y repulsivas, ciertas deformidades físicas y morales, ciertos hechos horribles ó asquerosos, no deben presentarse en el teatro. No era esta la opinion del romanticismo que lo admitia todo, con tal de que fuera característico, ni del realismo moderno, que se cree obligado á reproducir únicamente todas las impurezas y fealdades de la realidad. Pero ambas escuelas incurren de igual m do en el error. Escoger dentro de lo real lo más bello, ó atenuar sus deformidades, dejándolas en la sombra en cierta manera, no es caer en el idealismo ni descenocer los fueros de la verdad. No está obligado el pintor á tomar por asunto de su cuadro un harapiento y asqueroso mendigo, y no lo está tampoco el poeta dramático á representar los vicios infames de cobardes rateros ó rameras inmundas. Ni se le priva tampoco de llevar á las tablas el mal en todas sus formas; pero ha de elegir para ello el mal que ofrezca elementos dramáticos. Schiller creó un maravilloso drama, pintando hazañas de bandidos, pero buen cuidado tuvo de que el protagonista de aquel no fuera un bandolero feroz y vulgar, sino un carácter verdaderamente bello. Otro tanto puede decirse de lo feo. Lo es, sin duda, el *Caliban* de Shakespeare, pero ¿puede confundirse, or ejemplo, con el asqueroso *Han de Islandia* de Victor Hugo?

vando su fantasía. La verdad con que esté pintada en el drama la naturaleza humana, la fuerza de las pasiones, el colorido de los sucesos, el movimiento de la accion, la importancia del problema psicológico ó social que ésta encierre, son los elementos que principalmente contribuyen á que el drama sea conmovedor é interesante. Cuando merced al concertado juego de todos ellos, se produce en el público la mezcla singular de emocion y sorpresa que se llama *efecto dramático*, la obra habrá realizado el sumo grado de la perfeccion artística. Pero este efecto no ha de ser el único objetivo del poeta, ni á él ha de sacrificarlo todo, incluso los principios del Arte. El efecto se consigue á veces fácilmente á fuerza de inverosimilitudes y absurdos; pero este efecto arrancado á la sorpresa y á la irreflexion del público, nunca es legítimo. Lograr el efecto sin mengua de la belleza y de la verdad, es el privilegio del génio y la cima de la perfeccion.

Importa mucho que al buscar el efecto y el interés no pierda de vista el poeta el carácter estético de su obra. La emocion que ésta ha de producir debe ser siempre estética, esto es, nacer ante todo de la contemplacion de lo bello, y á esta emocion han de subordinarse todas las demás que la acompañen (la risa, el llanto, el terror, etc). Si el poeta quiere que el público se regocije y ria, no ha de ofrecerle torpes bufonadas, sino bellas y decorosas manifestaciones de lo cómico artístico; si intenta arrancarle lágrimas, no ha de conseguirlo con afeminadas sensiblerías; si se propone excitar el terror trágico, no ha de confundir la emocion del alma con la de los nervios y presentar horribles y repugnantes espectáculos que causen más daño y espanto que deleite. La barrera que separa el efecto é interés legítimos dentro del Arte, de los que no lo son, se muestra fácilmente en Shakespeare. En *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo*, el terror trágico llega á su colmo, sin traspasar los límites del Arte; en cambio, las horribles y repugnantes escenas de *Tito Andrónico* (1) chocan con los preceptos artísticos y son la nega-

(1) Hay dudas muy fundadas de que este drama sea de Shakespeare.

cion de lo bello. Interesar al público con los lances inverosímiles de una accion intrincada y laberíntica; causarle efecto con torpes bufonadas ó sangrientos y horrosos espectáculos son, pues, verdaderos pecados contra el Arte (1).

La principal y más legítima fuente de interés y de emocion en el género que estudiamos es, sin duda, la fuerza del conflicto dramático, sea trágico ó cómico. El interés y el efecto que residen solamente en los variados lances de la accion, son notoriamente inferiores á los que se fundan en el íntimo drama que se desenvuelve en la conciencia de los personajes, y de que es traduccion el drama exterior. En los grandes autores trágicos y cómicos siempre se observa que no tanto atienden á la complicacion de la accion, como á la fuerza dramática del conflicto moral, logrando no pocas veces interesar y conmover profundamente con una accion en extremo sencilla. El poeta dramático debe, con efecto, fiar más en el corazon que en la fantasía de los espectadores; que no hay emocion profunda ni efecto duradero si

(1) Faltando á esta regla, la emocion producida por el drama no seria estética, y la representacion no causaria verdadero placer á los espectadores. Gran número de hechos presentados en el teatro y que allí se contemplan con deleite, en la realidad producirian lo contrario; y esto no sólo acontece en la Dramática, sino en todas las Artes. La muerte violenta siempre horroriza y entristece; pero representada por la Pintura, la Epica ó la Dramática, puede ser orígen del goce estético. Y no sólo lo es porque el contemplador sabe que lo que ve es una ficcion, sino porque el artista lo representa idealizándolo, esto es, despojándolo del horror que en realidad ofrece. Pero si el artista no hace eso, si representa un asesinato ó un suicidio en toda su verdad; si ofrece al público el espectáculo de la dolorosa y prolongada agonía de un personaje, ó un suplicio horrible, ó cosa semejante, á la emocion estética sustituyen el disgusto y la repugnancia; y lo mismo puede decirse de lo cómico. Si el Arte fuera una copia servil y fotográfica de la realidad, si no hubiera en él idealizacion alguna, la emocion estética no existiria. Para que exista, es menester que el artista sepa hasta dónde debe llegar en la reproduccion de los objetos reales, y cuál es el trabajo de idealizacion á que debe someterlos. La Dramática moderna ha olvidado esto con frecuencia, ofreciendo al público la imágen de los más torpes aspectos de la naturaleza humana y de los más horribles espectáculos, y alegando en pro de tales desaciertos el uso de una libertad que dista mucho de ser absoluta y que ha de someterse necesariamente á los preceptos de la Estética y del buen gusto.

de aquél no arrancan. Y debe, sobre todo, cuidar de que la verdad con que estén pintados los caractéres y la situacion de los personajes sea tal, que por ellos se interese el espectador; pues no hay medio más seguro de excitar el interés y conseguir el efecto, que identificar al público con los personajes del drama, y esto sólo se consigue haciendo que en cada uno de éstos vea aquel el eco de su propio sentimiento. O lo que es igual, no hay produccion dramática interesante y conmovedora sino es profundamente humana y verdadera, sino es una realidad viva y palpitante, iluminada por los resplandores de la inspiracion poetica y penetrada por aquel caluroso y simpático sentimiento que siempre halla eco en el corazon de los espectadores.

LECCION XLVI.

Elementos del poema dramático.—La accion.—Sus condiciones.—Los personajes.—Plan del poema dramático.—El diálogo, el estilo, el lenguaje y la versificacion en el poema dramático.

La concepcion dramática no tiene, como hemos dicho, más forma que la accion, es decir, la série de sucesos en que se desarrolla un conflicto de pasiones (y de ideas é intereses exaltados hasta la pasion) planteado entre los personajes imaginarios que el poeta concibe. La base de la accion dramática es el conflicto moral, y aquella ha de aparecer, por tanto, no como una série de hechos puramente externos, y en cierto modo extraños á los personajes, sino como el resultado lógico y necesario de las pasiones, ideas y propósitos de éstos. El elemento psicológico y el histórico han de caminar siempre juntos en ella, siendo el segundo el resultado, la consecuencia, la encarnacion material del primero, y concertándose ambos de tal suerte que ni la accion predomine hasta el punto de ahogar todo elemento psicológico, ni éste oscurezca por completo la necesaria objeti-

vidad del drama, que siempre ha de ser objetivo-subjetivo. Cuando así no sucede, cuando circunstancias completamente agenas á la voluntad de los personajes determinan la marcha y desenlace de la accion, el drama se convierte, en cierto sentido, en composicion épica. Tal sucedió en el teatro griego, donde la idea de la fatalidad privó de verdadero carácter dramático á la tragedia, y tal acontece en todas las producciones escénicas en que interviene lo maravilloso. El único agente de la accion dramática ha de ser, por tanto, la voluntad humana (1).

Con arreglo á lo indicado en la leccion anterior, la accion dramática ha de ser *verosímil*, *interesante* y *conmovedora*.

La verosimilitud de la accion dramática es condicion que se deriva de la necesidad de que ésta se conforme con lo real. Pero la realidad exigida al drama no va más allá de lo posible, esto es, no se requiere que los hechos representados en aquel hayan acaecido efectivamente, ni que los personajes que en él toman parte hayan existido, sino que sea posible lo uno y lo otro. La verosimilitud es absoluta ó relativa. La absoluta consiste en la conformidad de la accion con las condiciones de la vida humana, y se cumple con que tanto las ideas y los afectos de los personajes, como sus hechos, estén dentro de lo posible, esto es, no contrarien las condiciones de nuestra naturaleza. La verosimilitud relativa consiste en que además de ser verosimil la accion considerada en sí misma y sin relacion á condiciones históricas, lo sea tambien en esta relacion, conformándose con las condiciones de la época y la lugar en que se verifique, pues

(1) No quiere decir esto que la voluntad humana haya de ser siempre consciente y libre en el drama, y que todo lo que en este se realice sea previsto y determinado por los personajes. Lo que queremos decir, es que no han de ser agentes de la accion dramática fuerzas extrahumanas, como la naturaleza ó los seres trascendentales. Que por un conjunto singular de circunstancias resulte realizado todo lo contrario de lo que quieren los personajes, importa poco, siempre que estas circunstancias sean debidas á fuerzas humanas. Lo que no es dramático es que la accion se resuelva por la intervencion de una fuerza natural ó sobrenatural, extraña al hombre.

no basta que el hecho sea posible en lo general humano, sino tambien en lo histórico-temporal; no basta que conforme con las condiciones generales de la naturaleza humana, sino con las peculiares de cada siglo y pueblo. Puede haber, en efecto, ideas, pasiones, hechos que, sin repugnar á la naturaleza humana, repugnen á las condiciones de un pueblo determinado y esto es precisamente lo que hay que evitar. Cuando, conservándose la verosimilitud absoluta, se olvida la relativa, es fácil incurrir en *anacronismos* de tiempo ó de espacio. Cométese anacronismo de tiempo, cuando se atribuyen á los personajes de una época determinadas ideas, sentimientos ó hechos propios de otra muy distinta, y anacronismo de espacio, cuando se atribuye á un pueblo ó raza lo que es propio de otro diferente, é impropio de él. Estos anacronismos pueden cometerse en lo principal como en lo accesorio, en las ideas y afectos más íntimos como en las costumbres ménos importantes, en la accion misma como en sus detalles, en el Arte dramático como en sus auxiliares; por ejemplo, en las decoraciones, trajes, muebles, etc. (1). La verosimilitud absoluta debe, pues, ir acompañada de la relativa y ésta de aquella. Ambas son indispensables, si bien la primera es más esencial aún que la segunda.

La verosimilitud no ha de limitarse á que los hechos sean posibles, sino que requiere, ademas, que su enlace y desa-

---

(1) Por lo que respecta á estas circunstancias exteriores de la representacion dramática, más que verosimilitud se exige verdad. Libre es, en efecto, el poeta para imaginar á su antojo hechos y personajes dentro de lo posible; más no para alterar todas las condiciones de lugar y tiempo en que se produce la accion. Por eso el poeta dramático está obligado á poseer una cultura nada vulgar en ciencias históricas para no incurrir en el error que cometieron la mayor parte de los dramaturgos de los siglos XVI y XVII, atribuyendo, por ejemplo, á personajes griegos y romanos, ideas sentimientos y costumbres de la época en que dichos dramaturgos escribian, y llevando su desconocimiento de la historia y áun de la geografía, hasta los más lamentables extremos. Cuando, léjos de conducirse así el poeta se amolda escrupulosamente en estas materias á los datos históricos, en su obra hay propiedad, color local y carácter de época, cualidades todas muy recomendables.

rrollo sea natural y lógico, pues una série de hechos posibles, ligados entre sí de un modo absurdo, no constituye una accion verosímil. El espectador no tolera que en el drama se falte á la lógica y al órden natural de los sucesos, y de poco sirve que estos y los caractéres sean verosímiles, sino lo es la trama de la accion. Por eso el autor dramático debe fijarse mucho en los recursos de se que sirve, esto es, en los incidentes que emplea para ir desarrollando la accion de su obra, pues si no son verosímiles, el drama será un edificio construido sobre arena, y todas las bellezas que ostente serán ineficaces para ocultar tamaño defecto.

Para que la accion dramática sea interesante y conmovedora, ya hemos dicho en la leccion anterior, que ha de estar basada en un verdadero conflicto de pasiones. Pero esto no basta; es necesario además que haya en ella lo que se llama *situaciones*, esto es, momentos críticos de la accion, en que ésta llega á un alto punto de interés y causa vivo efecto en los espectadores. La situacion dramática se determina casi siempre por un suceso que cambia la posicion de los personajes, por un incidente que complica la accion, por la aparicion da nuevos elementos que en ella se introducen. Para que la situacion dramática produzca verdadero efecto, es menester que esté motivada naturalmente por el curso de los sucesos, que no sea demasiado inesperada, ni tan preparada tampoco que no sorprenda al espectador, y que dé lugar á una verdadera explosion de afectos en los personajes. La sucesion de situaciones (no siendo excesiva), el gradual interés y fuerza de las mismas, la complicacion creciente de la accion, el movimiento incesante de ésta, son los elementos que más contribuyen á que el interés no decaiga y la atencion del espectador no desfallezca. El autor dramático debe cuidar, además, de dos cosas esencialísimas, á saber: de que nunca deje de experimentar emociones el público (pero procurando diversificarlas en lo posible), y de que siempre tenga algo que adivinar en la marcha de la obra; pues si el público sabe de antemano todo lo que va á suceder en el teatro, es imposible que se interese por el drama.

Condicion importantísima de la accion dramática, que en-

esto sigue la ley comun de toda obra poética, es la *unidad* con variedad, sin la cual no habria belleza. Pero si bien la variedad de la accion ha de llevar consigo, como es natural, la existencia de episodios, la libertad en su empleo no puede ser tan grande en la obra dramática como en el poema épico, por causa de su menor extension. La accion dramática debe ser, por tanto, mucho más sencilla que la del poema épico, mucho ménos abundante en episodios.

La unidad de la composicion dramática se muestra en la unidad de su pensamiento y de su accion. Un solo pensamiento, una sola accion, un solo fin, un solo protagonista (aunque en esto cabe cierta libertad): tal es la fórmula á que la composicion debe sujetarse.

Los preceptistas de la llamada *escuela clásica* exigian además de la unidad de accion, las unidades de tiempo y de lugar, ordenando que la accion no durára más de veinticuatro horas y que pasase en un mismo lugar sin que hubiera cambio alguno de decoracion.

Fundaban su aserto en la autoridad de los antiguos preceptistas y de los antiguos modelos, sin tener en cuenta que aquellos preceptos se justificaban por las especiales condiciones del teatro en los tiempos clásicos, y además que la mayor parte de los trágicos griegos no observaron semejantes unidades. Apoyábanse tambien en la verosimilitud, suponiendo que repugnan al espectador como inverosímiles los cambios de lugar, las mutaciones de decoracion y la gran duracion de la accion; argumento que fácilmente se refuta observando que una vez aceptada por el espectador la principal inverosimilitud de la representacion, que es la representacion misma, una vez dispuesto á imaginarse que son verdaderos aquellos ficticios sucesos, su fantasía se doblega á aceptar inverosimilitudes mucho ménos importantes, como las relativas al tiempo y al lugar. Por otra parte, cada hombre lleva en su fantasía un tiempo ideal y libre distinto del tiempo de la naturaleza y con arreglo á él mide la accion dramática; y por lo que respecta á los lugares en que el drama se desenvuelve, hay que advertir que para hacer aún ménos violentas las variaciones de lugar, que no sólo no re-

pugnan al espectador, sino que le agradan, proporcionándole el placer de ver buenas decoraciones, se divide la obra en actos y cuadros, y en los entreactos se cambian las decoraciones, de suerte que la ilusion es completa.

La puerilidad de estos escrúpulos retóricos se comprueba con la observacion constante de que el público nunca se acuerda de tales unidades, cuyo riguroso cumplimiento sólo conduce á encerrar en moldes estrechos la inspiracion del poeta, á hacer en extremo sencillas las acciones dramáticas y á originar graves inverosimilitudes que se observan en la mayor parte de las obras que han obedecido á estos preceptos. La regla en este punto es muy sencilla: el tiempo que dura la accion ha de ser todo el que ésta necesite para desarrollarse, sin incurrir, empero, en extremas exageraciones; y los lugares han de ser tantos como sean necesarios, cuidando, sin embargo, en lo posible, de que no sea incesante el cambio de decoracion y, sobre todo, de que no se verifique nunca á la vista del público (1).

La accion dramática se divide en tres partes, denominadas *exposicion*, *nudo* y *desenlace*. En la primera se manifiestan los antecedentes de la accion, los hechos pasados que la motivan, la situacion, carácter y relaciones de los personajes, en suma, se plantea el problema que se ha de desarrollar en la obra. Iniciada la accion, suscitado el conflicto dramático, vánse agolpando los acontecimientos, desarrollándose las pasiones, complicándose los sucesos, y en esto consiste el nudo. Por último, el conflicto termina, el problema se resuelve y la accion concluye, con un hecho decisivo y final á que se llama desenlace. La exposicion no debe ser narrada, sino realizada, es decir, mostrada por los mismos hechos, y extremadamente clara. La accion es la que debe manifestar los caractéres, designios y situacion de los personajes. La exposicion por medio de monólogos, confidencias, etcétera, debe excluirse por completo; pues nada hay más

(1) Se exceptúan de esta regla las comedias fantásticas y de espectáculo, en las cuales el principal mérito suele consistir en las decoraciones, que por esta razon se cambian á cada momento.

inverosímil y que demuestre mayor pobreza de recursos en el autor. Importa tambien que la exposicion sea breve, pues fatiga al espectador en caso contrario.

El nudo debe ser complicado é interesante y abundar en situaciones dramáticas, efectos escénicos y peripecias (cambios repentinos en la situacion de los personajes). Su complicacion ha de ir aumentando al paso que la accion se desenvuelve, hasta llegar al punto extremo en que es necesario é inevitable el desenlace. Pero esta complicacion no ha de ser exagerada, pues las obras en que hay un confuso hacinamiento de inextricables sucesos, las que fian su éxito al enredo y á la intriga, fácilmente llegan á hacerse incomprensibles, con frecuencia pecan de inverosímiles, y al cabo concluyen con la paciencia del espectador.

Al desarrollar el nudo ó trama de la accion, el poeta dramático ha de dar muestras de que posee lo que se llama *destreza escénica* ó *conocimiento del teatro*. Esta cualidad, hija de la práctica, tanto como de la discrecion y del ingenio, es la que da al poeta el acierto necesario para calcular los efectos, preparar hábilmente las situaciones, sorprender é interesar al público, ocultarle el desenlace de la obra y conducirle anhelante y fascinado hasta el final, sin que desmaye nunca su atencion. El autor que posee este don precioso, que la teoría no puede dar, se libra de tener que apelar á recursos falsos ó gastados, de que el público descubra el hilo de la trama y adivine el desenlace, y de que su obra perezca por falta de verosimilitud ó de interés.

No hay nada más difícil que conducir felizmente la trama de una accion dramática. Las exigencias de la verosimilitud, las trabas que imponen al poeta la corta extension que ha de tener su obra y los límites en que ha de moverse para cambiar el lugar de la accion, son otros tantos obstáculos para el buen resultado de esta empresa. Justificar todos los sucesos que se van realizando, motivar las entradas y salidas de los personajes, producir efecto sin apelar á recursos ilegítimos ó vulgares, impedir que quede en la trama un solo cabo suelto, son dificultades tan extraordinarias, que bien puede decirse (sin contar con los demás requisitos

de toda composicion dramática) que producir un drama perfecto es uno de los esfuerzos más poderosos del ingenio humano.

El desenlace, que casi siempre contiene una peripecia, no ha de ser violento ni previsto de antemano, sino natural, lógico y á la vez inesperado. Cuando el desenlace es desgraciado se llama *catástrofe*, debiendo tener en cuenta que para ser desgraciado no necesita ser sangriento. En este último caso es conveniente que no sea repugnante, aunque sí terrible, siendo regla general que nunca tengan lugar á la vista del público escenas espantosas. No quiere decir esto que la muerte violenta quede por completo excluida de la escena, lo cual, en muchos casos, no seria posible y privaria de interés á la accion, pero sí que los hechos repugnantes no deben pasar á la vista del espectador. El asesinato, el suicidio, el duelo, cuando no se verifican de un modo cruel y bárbaro, pueden admitirse en la escena siempre que de ellos no se abuse; pero la muerte natural, las agonías dolorosas, ciertos géneros repugnantes de muerte violenta y, sobre todo, los tormentos y suplicios, jamás pueden ser tolerados en el teatro.

Elemento importantísimo del poema dramático son los personajes. Si el drama ha de ser interesante y conmovedor, es necesario, ante todo, que represente fiel y bellamente los caractéres humanos. La accion exterior, la trama de los sucesos es relativamente secundaria si se la compara con la accion interior, con el íntimo drama que se desenvuelve en la conciencia de los personajes. Cierto que sin accion no hay personajes y viceversa; cierto que el poema dramático no es puramente subjetivo, ni ha de reducirse á un estudio psicológico; pero no lo es ménos, que lo que verdaderamente despierta el interés y causa la emocion en el público son las pasiones y los caractéres, cuya oposicion y conflicto constituye la accion.

La creacion de caractéres es el grado supremo de perfeccion de la Poesía dramática, y tambien su mayor dificultad. Imaginar una accion enredada, interesante y bien conducida no es muy árdua empresa; el intento verdaderamente

atrevido es reproducir con verdad é idealidad los caractéres humanos y llevar á las tablas los íntimos dramas de la conciencia. Por eso los grandes génios dramáticos se distinguen principalmente por la creacion de caractéres, y por eso esta condicion resplandece en todas las producciones dramáticas que alcanzan la inmortalidad.

La condicion capitalísima del personaje dramático es que sea á la vez individual y general, ó lo que es lo mismo, que sea juntamente un tipo y un carácter. Concentrar en un tipo ideal un conjunto de cualidades comunes á muchos indivíduos, de tal suerte que sea la acabada personificacion de un aspecto de la humana naturaleza, y al mismo tiempo darle un carácter, una fisonomía individual tan acentuada, que con ningun otro se confunda; hé aquí el grado supremo de la perfeccion en la creacion de caractéres. Pocos son los poemas dramáticos que han llegado á conseguirlo, pero en las obras de los verdaderos génios cumplidamente se manifiesta esta condicion.

El *Otelo* de Shakespeare, por ejemplo, es la personificacion más cabal de los celos; es el resumen de todos los celosos poibles; es esta pasion encarnada en un indivíduo. Y sin embargo, ¿dónde hay un carácter más singular que el suyo? ¿Dónde una individualidad más acentuada y poderosa? De todo celoso se dice que es un Otelo; pero no hay ninguno que sea igual á él. Otra tanto pudiera decirse de nuestro Tenorio y de otra multitud de creaciones análogas.

Realizar esta íntima union de lo individual y lo genérico en el personaje dramático, no es ciertamente exigible á todos los poetas; bastará con que sepan siquiera trazar caractéres, esto es, individualidades bien determinadas y llenas de vida; teniendo en cuenta que es preferible limitarse á esto que intentar, sin el génio suficiente, la creacion de tipos genéricos, que no son otra cosa que personificaciones abstractas, incoloras y sin alma, ideas que se mueven en las tablas, más que verdaderas personas humanas.

Los personajes dramáticos han de ser interesantes. El interés que inspiren puede nacer de la situacion en que se hallen colocados en el drama ó de sus cualidades personales.

Esto último es de todo punto indispensable, pues cualquiera que sea la situacion en que se halle colocado el personaje, difícilmente interesará al público si nada ofrece su carácter de notable. Este interés personal se debe á la fuerza de la pasion que anima al personaje y á la suma de energía que despliega en la accion. Los caractéres frios, inertes, pasivos, por virtuosos que sean, no interesan; la simpatía sólo se despierta cuando el personaje lucha con denuedo y constancia. Tan cierto es esto, que un personaje malvado y repulsivo puede interesar tanto ó más que uno virtuoso, si éste no es enérgico y aquél sí.

El carácter, además, ha de estar muy acentuado, ha de distinguirse de todos los que concurren á la accion y ha de ser sostenido, esto es, no desmentirse en el curso de la obra. No quiere decir esto que haya de ofrecer una consecuencia tenaz é inflexible, sin vacilacion ni lucha. La inconsecuencia es un privilegio del hombre, segun el dicho de Goethe, y raro es el carácter verdaderamente humano, que alguna vez no vacila y duda. Es más; estas vacilaciones, estas inconsecuencias, rescatadas por una reaccion poderosa de la voluntad, ó perfectamente justificadas por la fuerza de la pasion ó el peso abrumador de los acontecimientos, son las que verdaderamente interesan al público. Nada más dramático é interesante que los cambios de opinion de Segismundo en *La Vida es Sueño*, las dudas y vacilaciones de Hamlet y los combates que se libran en el alma de Guzman el Bueno ó de Marco Bruto.

Es condicion recomendable (aunque no absolutamente imprescindible) que en el drama haya un protagonista, semejante al de los poemas épicos, y en el cual se reconcentre el interés de la accion. El carácter del protagonista debe sobresalir sobre todos los demás, aventajándolos en virtud, y cuando ménos en pasion y en energía.

Los caractér s deben manifestarse por medio dé la accion. Nada ménos dramático que hacer que cada personaje describa el suyo ó que otro se encargue de describirlo, sobre todo si resulta como suele suceder) que ese carácter no se justifica. En la obra dramática todo debe manifestarse por la

accion, desde los caractéres de los personajes hasta el pensamiento del poeta,

Inútil es decir que los caractéres dramáticos han de ser bellos y que no es cierto, por lo tanto, que todo lo característico, sin excepcion, quepa en el drama, como pretendia la escuela romántica. Tampoco lo es que todos hayan de ser morales, pues ya hemos dicho en repetidas ocasiones que el mal cabe dentro del Arte y hemos indicado con qué condiciones ha de representarse. Si en el teatro no tuviera cabida el mal en ninguna de sus formas, el Arte dramático sería imposible, pues sin la colision entre el mal y el bien, no se concibe ningun conflicto que pueda ser fundamento de un drama. Despues de todo, la pasion (que es la base del Arte dramático), bajo el punto de vista de la Moral, casi siempre es condenable, y en tal sentido, raro es el personaje dramático que no tiene algo de inmoral.

Un drama en que sólo tomaran parte hombres virtuosos sería insoportable, mejor dicho, no existiria, pues no habria base para concebirlo. De igual manera, una produccion dramática cuyos personajes todos fueran perversos seria la negacion de la belleza y constituiria el más desagradable de los espectáculos.

Hay, pues, que mezclar los personajes buenos con los malos, haciendo tan simpáticos á los primeros como aborrecibles á los segundos; pero haciendo á unos y otros interesantes y dramáticos, y cuidando de evitar dos graves errores, á saber: el de pintar virtudes incoloras y pasivas que no interesen, ó virtudes intransigentes y hurañas que se hagan repulsivas, y el de convertir á los personajes perversos en exajeradas caricaturas ó mónstruos repugnantes y anti-artísticos ó embellecerlos é idealizarlos de tal suerte, que el mal parezca más simpático que la virtud.

Como el poema dramático no puede tener la extension del épico ó de la novela, y además el poeta no puede describir detalladamente los caractéres, éstos han de presentarse con mucho relieve y pintarse con unos cuantos trazos enérgicos, fijándose en algunos de los puntos más culminantes que ofrezcan y haciéndoles afirmarse con gran energía en

los momentos diversos de la accion, para que se vean claramente y se destaquen en el cuadro. Por razon tambien de las condiciones del poema dramático, el número de personajes ha de ser en él mucho menor que en el épico, pues de otra suerte es fácil dividir y distraer la atencion del espectador y embarazar la marcha de la accion. Los personajes que en ésta intervengan han de ser los extrictamente necesarios, y nada más.

Como la obra dramática está destinada á la representacion, tiene que sujetarse á las condiciones de ésta, y, por tanto, su extension ha de ser mucho menor que la del poema épico, debiendo además dividirse en varias partes, llamadas *actos* ó *jornadas*, que por regla general no deben pasar de cinco. Los actos pueden tambien dividirse en cuadros para facilitar el cambio de decoraciones. El precepto clásico de que todo drama conste de cinco actos, ni más ni ménos, es una verdadera puerilidad.

Cada acto debe encerrar un momento importante de la accion y terminar con una situacion dramática, lo cual quiere decir que la division en actos no ha de ser arbitraria ni éstos han de terminar sin motivo alguno. Los actos se dividen en *escenas*, que se señalan por la entrada ó salida de los actores, y cada escena debe tener verdadero valor propio y constituir un todo que influya en la accion. Las entradas y salidas de los personajes han de ser naturales y motivadas, aunque no es necesario que ellos indiquen los motivos.

La forma propia de la accion dramática es, como hemos dicho, el *diálogo*. La narracion y la descripcion sólo se admiten como elementos secundarios empleados con gran parsimonia. Con el diálogo se mezcla el *monólogo*, que cuando es muy breve se llama *aparte*. El monólogo ó soliloquio es una exposicion de afectos ó propósitos hecha á solas por un personaje, inverosimilitud indispensable á veces para la inteligencia de la accion, pero de la cual no debe abusarse. El aparte es un monólogo breve intercalado en el diálogo. Ni el monólogo ni el aparte deben ser frecuentes ni extensos.

El diálogo ha de ser vivo, animado, interesante y acomo-

dado á la condicion y carácter de los personajes. Importa mucho que cada uno de éstos hable en el tono que le corresponda y con arreglo á su educacion y manera de ser. No ha de estar salpicado el diálogo de sentencias y máximas, ni ha de servirse de él el autor para exponer á cada paso sus propios pensamientos ó desarrollar la tésis que se propone demostrar en su obra, la cual ha de resultar de la accion misma y no de lo que digan los personajes.

En el estilo y lenguaje dramáticos cabe gran variedad de tonos, desde el más elevado y solemne hasta el más llano y familiar. El poeta debe cuidar de apartarse de dos extremos: el lirismo exajerado y la demasiada llaneza, pues ni los personajes han de hablar un lenguaje afectado y pomposo que nadie habla, ni han de producir su pensamiento en términos tan vulgares que no sean artísticos. La verdad y la naturalidad son las condiciones capitales del estilo y lenguaje dramáticos, pero á ellas no ha de sacrificarse la belleza.

Por último, el lenguaje dramático puede ser rítmico ó prosáico. Cuando sea versificado, será conveniente que no abunde en figuras ni licencias poéticas, y mucho ménos en combinaciones métricas complicadas y de carácter lírico (1). El metro dramático ha de ser fácil, sencillo, flexible y en lo posible semejante al lenguaje real.

El cambio frecuente de metros y el empleo de ciertas combinaciones propias de la Lírica y hasta del canto, es un abuso muy frecuente en nuestros dias y de todo punto intolerable.

En nuestro juicio, hay géneros dramáticos á los cuales conviene más bien la prosa que el verso: tal es, por ejemplo, la comedia. La vulgaridad de sus personajes, la poca elevacion de su accion, contribuyen mucho á que en ella haga mejor efecto la prosa que el verso, que no se aviene con el lenguaje familiar que necesariamente debe emplearse en ella. No sucede así con la tragedia, donde el verso es indispensable.

---

(1) Se exceptúan de esta regla las obras dramáticas destinadas al canto.

En cuanto al drama, una y otra forma pueden usarse indiferentemente, si bien el verso es siempre preferible.

La cuestion acerca de la prosa y el verso en las producciones dramáticas, en realidad no puede resolverse *a priori*. La mejor regla para la eleccion entre una y otra forma es la índole del asunto que el poeta se propone desarrollar. Exceptuando la tragedia, que por la grandeza de su asunto, casi siempre debe escribirse en verso, en los demás géneros el poeta debe gozar en este punto de libertad completa, teniendo en cuenta que tanto el lenguaje rítmico como el prosáico tienen inconvenientes y ventajas; pues si el primero da notable belleza á la obra, en cambio perjudica á la verdad y naturalidad del diálogo; y si el segundo favorece á estas cualidades, fácilmente incurre en la vulgaridad, y es mucho más difícil de manejar que aquél.

LECCION XLVII.

Orígenes históricos de Poesía dramática.—Momento en que aparece.—Fases sucesivas de su desarrrollo.—Géneros en que puede dividirse.

El orígen del Arte dramático es indudablemente el instinto de imitacion, que, siendo imitacion pura, ha engendrado la tragedia y el drama, y en la forma de parodia burlesca ha originado la comedia. El hombre halla un placer en imitar las acciones de sus semejantes y representar sucesos ficticios en forma dramática, y esta tendencia instintiva, perfeccionada por el Arte, da lugar en épocas de cierta cultura al género que nos ocupa. La prueba más palmaria de la verdad de esta afirmacion se halla en los juegos de los niños, que en su mayor parte son espontáneos y rudimentarios remedos dramáticos de las acciones humanas, en los cuales cada niño desempeña su papel, y todos ejecutan actos y sostienen un diálogo en que se expresa una accion

ficticia. Algunas veces estos juegos se someten á reglas invariables y combinan el diálogo con el canto, como se observa en las danzas coreadas de las niñas. La verdad y el interés con que los niños toman parte en estos dramas rudimentarios, son la mejor prueba del vivo goce que en el hombre produce la representacion dramática, áun en sus más imperfectas manifestaciones.

La Poesía dramática, en sus formas verdaderamente artísticas, no es primitiva, sin embargo. Danzas coreadas y paródicas, son por mucho tiempo la única manifestacion de este arte en pueblos que ya cultivan otros géneros poéticos; y en muchos nunca pasa de esas formas imperfectas. La Poesía dramática requiere, para desenvolverse cumplidamente, un desarrollo prévio de la Épica y de la Lírica, cuyos elementos se han de unir en ella, y cierto grado superior de cultura y complejidad en la vida social. Un pueblo en que el sentimiento individual no se ha desarrollado, en que no hay ideales históricos, que no posee una tradicion épica que pueda alimentar la inspiracion dramática y que no ha llegado al grado necesario de civilizacion para ser considerado como una verdadera sociedad organizada y compleja donde puedan producirse los conflictos que á lo dramático caracterizan, no puede poseer este género. La Poesía dramática sólo puede ser la expresion de una sociedad culta y reflexiva, en que el Arte ha alcanzado cierta perfeccion. Por eso en los pueblos salvajes y en ciertas naciones en que la vida es uniforme, ó en que el espíritu individual tiene poca fuerza y limitada esfera de accion, la Dramática no existe, ó su desarrollo es pobre y escaso.

En sus comienzos, este género casi se confunde con la Épica, de la cual es en rigor una rama desprendida. Representar en el teatro los ideales cantados y los hechos relatados por los poetas épicos, es lo primero que ocurre á los pueblos, y de aquí el carácier heróico-religioso que suele ofrecer en sus orígenes la Poesía dramática (1). Tal se ob-

(1) Tanto es así, que en muchas ocasiones la Dramática ha sido parte integrante del culto religioso. En la Edad Media los primeros pa-

serva en el teatro griego, señaladamente en Esquilo. Por eso la tragedia y el drama místico en todas sus formas, son las primeras manifestaciones de la Dramática. La Comedia, que supone un estado social complejo, una vida rica en accidentes que pueden ser ridículos, y un desarrollo de la subjetividad, suficiente para dar orígen á la sátira, es, por esta razon, un género que casi siempre aparece despues de un desenvolvimiento de la tragedia. El drama, propiamente dicho, como union de elementos trágicos y cómicos, ó término medio entre la tragedia y la comedia, es posterior á estos géneros (1); pero en sus manifestacion religiosa suele ser contemporáneo de la tragedia.

La Poesía dramática nunca es el fruto espontáneo de la inspiracion popular. No caben en ella las formas fragmentarias y las creaciones colectivas que en la Epica preceden á los poemas artísticos. El drama es siempre debido á poetas cultos.

Hay, sin embargo, dramática popular y erudita; pero no en el sentido de que la una se deba á la inspiracion colectiva del pueblo y la otra no, sino en el de que la primera se inspira en ideales y sentimientos populares, y la segunda en conceptos reflexivos de los poetas eruditos. Así, la Dramática de la Edad Media se alimenta del sentimiento popular y en él tiene que alimentarse en la Edad Moderna, á pesar de los esfuerzos de los restauradores del Arte clásico. Shakespeare y Lope de Vega hicieron esto al fundar los teatros inglés y español. Pero puede suceder tambien que los poetas dramáticos busquen su inspiracion en fuentes extrañas al

---

sos dados por este arte fueron patrocinados por la Iglesia que halló en él un medio de popularizar sus enseñanzas. Los *autos*, *misterios* y *moralidades* de aquel tiempo, se representaron en las mismas iglesias y á veces por los sacerdotes, y el teatro tardó bastante en separarse del culto. En la Edad Moderna todavía se representan dramas religiosos en las festividades eclesiásticas, y áun hoy quedan en los pueblos católicos (señaladamente en España) restos de aquellas costumbres.

(1) El teatro indio y el chino son excepciones de esta regla. En ambos la forma dramática que desde luego aparece es el drama; luego se desarrolla la comedia.

sentimiento popular, como aconteció en Francia bajo el reinado de Luis XIV. En tal caso, se produce un teatro puramente erudito y cortesano; pero estos movimientos cesan al cabo, y la Dramática concluye siempre por inspirarse en los sentimientos generales del país, como acontece en nuestros dias.

Repetidas veces se ha unido la Poesía dramática con la Música, llegando á constituir un género poético-musical, ó admitiendo aquella como elemento integrante de sus producciones (como se observa en la tragedia griega). Esta union, muy íntima en un principio, se ha relajado mucho en tiempos posteriores, y los dramas musicales constituyen hoy un género independiente de escasa importancia literaria.

Ahora bien; en esta evolucion histórica de la Poesía dramática, ¿qué géneros distintos han aparecido dentro de ella? ¿Qué formas diversas ha revestido la concepcion dramática? ¿En qué aspectos de la vida humana ha buscado su inspiracion este género? Hé aquí la cuestion que en este lugar ocurre, cuestion muy fácil de resolver, pues pocos géneros poéticos se someten á una division tan racional y universalmente admitida, como la del que al presente nos ocupa.

La division de la Poesía dramática en géneros, se funda en los aspectos de la vida humana en que se inspira el poeta para representarla. Estos aspectos son en realidad tantos y tan varios, que no pueden reducirse á una clasificacion precisa; pero cabe trazar ciertas líneas generales que pueden sustituir á ésta.

La lucha, oposicion ó contraste de los individuos, el conflicto de las pasiones, intereses é ideas que constituyen el drama, pueden variar mucho en sus orígenes, intensidad y resultados. A veces la lucha proviene de pasiones tan exaltadas é intereses tan opuestos, que su consecuencia ha de ser un conjunto de hechos grandiosos y terribles, y su término fatal y necesario una espantosa catástrofe; en tal caso, la emocion que experimentará el público á la vista del drama será (además de la emocion estética) un profundo terror y una inmensa compasion.

Otras veces, ora por ser ménos exaltadas las pasiones,

ora por mediar circunstancias favorables, nacidas de la misma accion, ora por mezclarse elementos cómicos con los sérios, el conflicto será ménos temeroso, y tras numerosas y patéticas peripecias, se desenlazará armónicamente, ya por la concordia de todas las fuerzas que en él intervienen, ya por el triunfo de las que representan la razon y la justicia; en tal caso, la emocion dramática será patética, pero placentera á la postre. Por último, podrá acontecer tambien que el conflicto dramático se plantee en el terreno de lo cómico, y en tal caso, la oposicion se resolverá, no ya pacífica, sino regocijadamente, y la emocion causada en el espectador será la que se deriva de lo cómico y lo festivo y se manifiesta por medio de la risa.

Fácil es reconecer que esta variedad de aspectos que puede ofrecer el conflicto dramático, da lugar á dos géneros enteramente opuestos: uno que siempre excita el terror y el llanto, que es la más terrible explosion de las pasiones humanas, y que termina necesariamente en una catástrofe; otro que sólo produce regocijo y risa, que es pura manifestacion de lo cómico y que concluye de un modo feliz. Estos dos géneros opuestos, representacion el primero de lo grandioso y sublime, y el otro de lo cómico, son la *Tragedia* y la *Comedia*. El género que, acercándose unas veces al primero, otras al segundo, mezclando en ocasiones los elementos de ambos, y terminando siempre en una solucion armónica, excita á la vez la emocion trágica y la cómica, ó se mantiene entre ambas, es el *Drama* ó *Tragicomedia*, que no es siempre, como suele pensarse, la union de lo trágico y lo cómico (aunque con frecuencia suele serlo), sino más bien el término medio entre ambos extremos (1).

---

(1) No es cierto, como suele decirse, que la tragedia y la comedia sean géneros abstractos y faltos de realidad. Verdad es que muchas veces se juntan en la vida el llanto y la risa, lo trágico y lo cómico; pero no lo es ménos que tambien se manifiestan por separado. Más fundado seria decir que ambos géneros no representan toda la realidad, por cuanto entre los dos extremos que representan hay un término medio que es el más frecuente. Este es lo sério, lo patético, lo dramático, que abunda mucho más que los terribles trances de lo trágico y los regocijados contrastes de lo cómico.

En las literaturas antiguas (excepto la india y la china), la tragedia y la comedia eran los únicos géneros conocidos; el drama es de creacion moderna. Hoy, las puras formas de lo trágico y de lo cómico no aparecen con tanta frecuencia (sobre todo la primera) y son reemplazadas por el drama, que es el género preponderante; siendo de advertir que dista mucho de haber una precision completa en la clasificacion que suele hacerse de las obras dramáticas, pues es muy comun confundir el drama con la comedia y dar el nombre de dramas á verdaderas composiciones trágicas (1). Esto se debe á no estar convenientemente definidos estos géneros, y al error de conceder el nombre de tragedias sólo á las que se ajustan á los modelos clásicos.

Además de estos tres géneros fundamentales (Tragedia, Comedia y Drama) hay otras composiciones dramáticas de índole especial, muchas de las cuales sólo tienen de dramático la forma, y otras que presentan tambien caractéres que las distinguen de las mencionadas, por estar destinadas al canto. Pueden contarse entre las primeras los *dramas teológicos y fantásticos*, las *comedias de mágia* y *espectáculo*, los *autos*, las *loas*, los *monólogos*, y entre las segundas las *óperas*, las *zarzuelas*, las *tonadillas*, etc. Estos géneros pueden referirse á los fundamentales, de cuyo carácter participan con las modificaciones que les imponen sus especiales condiciones.

(1) Así, se da erróneamente el nombre de dramas á los de Víctor Hugo, que son verdaderas tragedias, y el de comedias á composiciones sérias y patéticas, en que lo cómico sólo es un accidente secundario, como *el Tanto por ciento*, por ejemplo.

LECCION XLVIII.

Géneros dramáticos.—La tragedia.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Sus diversas clases —Formas distintas en que se ha manifestado —Su desarrollo histórico.

Las luchas terribles en que, exaltadas hasta el paroxismo las pasiones humanas, el conflicto dramático termina en catástrofe espantosa; los abrumadores infortunios que caen sobre el hombre como el rayo de fatalidad inexorable; los combates entre el mal y el bien, el crímen y la virtud; todo lo que hay en la vida de funesto y de terrible, y de grandioso á la par; todo lo que puede excitar en el contemplador el asombro, el temor, la profunda piedad, el llanto doloroso, y al mismo tiempo la emocion que lo bello causa y el hondo sentimiento que lo sublime despierta; todo lo que traspasa los límites de lo comun; todo lo grande, lo extraordinario, lo heróico, lo sublime, todo lo que, sin dejar de ser dramático, participa de la naturaleza de lo épico; hé aquí el vasto campo de inspiracion en que se mueve la *Tragedia*. El dolor es, pues, el fondo de la tragedia; el terror y la compasion, el afecto que en el espectador despierta; el choque de las pasiones llevadas al más alto grado de exacerbacion, el principal de sus recursos. La oposicion dramática que en la tragedia se plantea, no se resuelve armónicamente, como en el drama, sino violentamente, por el sacrificio del protagonista. Mostrar el órden moral y social perturbado por las pasiones ó por los decretos inexorables de la fatalidad (tragedia antigua ó clsáica), presentar el cuadro de los grandes crímenes y de las grandes virtudes en abierta lucha, manifestar el doloroso desenlace á que fatalmente lleva la pasion desordenada; tal es el propósito de la tragedia que, quiéralo ó no el poeta, enciera siempre una elevada enseñanza moral.

el interés del espectador no está disminuido por la prevision del resultado.

Concéntrase, por regla general, la accion trágica en un protagonista, que desempeña papel semejanie al del protagonista de los poemas épicos. No es condicion indispensable que este personaje represente el ideal moral que al poeta inspira, y que en él se personifiquen el bien, la razon y la justicia; por el contrario, no pocas veces el protagonista representa el mal (como acontece, por ejemplo, en el *Macbeth* de Shakespeare). Lo que importa es que su carácter ofrezca el mayor grado posible de pasion y de energía, que en él se apoye y concentre toda la accion, y que sobre él recaiga la catástrofe final, ora sea ésta tremendo castigo de sus culpas, ora inmerecido infortunio, ora desastroso resultado de su lucha contra implacable destino ó insuperables obstáculos que la realidad le ofrece, ora funesta consecuencia del exceso de su pasion. Inútil es decir que si el protagonista es un carácter criminal, su aspecto repulsivo ha de estar compensado por cualidades buenas, y sobre todo, por una gran cantidad de energía, y que su fin trágico ha de aparecer como inevitable y merecido resultado de sus crímenes (1).

Respecto á las condiciones formales de la accion trágica (plan, estilo, lenguaje), nada hay que añadir á lo ya dicho al ocuparnos del poema dramático en general, toda vez que

---

(1) Ejemplos de estos varia los aspectos nos ofrecen los personajes trágicos de todas las literaturas, incluso aquellas en que suelen fundarse los preceptos clásicos. Así, Edipo es víctima de una implacable fatalidad, pero Orestes lo es de su propio crímen que le persigue personificado en las furias vengadoras. Hamlet, que representa la razon y la justicia, pero tambien la venganza, logra el fin que persigue. pero halla en él la muerte. Macbeth, que es el crímen, encuentra al término de su carrera justo castigo. Poliuto, que es la fé y la virtud, sucumbe ante la fuerza, pero triunfando en medio de su derrota. Hay, pues, notable variedad en el carácter y en el término funesto de todos los personajes trágicos; y es, por tanto, grave error pensar que sólo hay tragedia donde la virtud sucumbe ó donde el hombre es vencido por los implacables hados, y que todo protagonista trágico ha de ser forzosamente una elevada personificacion del bien.

rechazamos los preceptos de los retóricos. Unicamente indicaremos que, por razon del género de pasiones y hechos en que se inspira la tragedia, su estilo y lenguaje han de ser más elevados, grandiosos y poéticos que en la comedia y en el drama.

La tragedia puede dividirse en varias clases, por razon del género de asuntos en que se inspira. Estas clases son las siguientes:

1.ª *Tragedias históricas*, cuyos asuntos y personajes son históricos, ó al ménos legendarios. Estas tragedias tienen un carácter épico muy señalado, y suelen derivarse de las mismas fuentes que las epopeyas. A este género pertenecen todas las tragedias clásicas, la mayor parte de las neo-clásicas y muchas románticas. Tales son, por ejemplo, *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo; la *Italia*, de Racine; el *Julio César*, de Shakespeare.

2.ª *Tragedias novelescas* ó de asunto y personajes imaginados por el poeta. Pertenecen á este género la mayor parte de las románticas, como *Los Bandidos*, de Schiller; *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderon; el *Ruy Blas*, de Víctor Hugo, etc.

Tambien pudieran dividirse las tragedias en *psicológicas ó de carácter*, *filosóficas*, *sociales*, etc., segun que atienden al desenvolvimiento de los caractéres, á la exposicion de una tésis trascendental, etc.

Dos formas distintas ha ofrecido la tragedia en su desarrollo histórico, á saber: la que presenta la tragedia clásica, y la que es propia de la moderna ó romántica. La primera, modelo á que han ajustado los preceptos de este género todos los retóricos, ofrece un carácter épico muy determinado y condiciones muy especiales. Es, en realidad, la tragedia clásica griega una forma dramática de la epopeya; es el poema reducido á los límites de un episodio y dispuesto para la representacion escénica. Basada casi siempre en la idea de que á la vida de los hombres preside un destino inexorable, contra el cual luchan éstos en vano, funda el terror trágico en este inevitable vencimiento de la fuerza humana ante el rigor del hado. Concibiendo al héroe como una es-

pecie de semi-dios y haciendo no pocas veces intervenir á la divinidad en la accion, cuando ménos indirectamente; llevando sólo á la escena los personajes y los hechos consagrados por la tradicion épica y mitológica; dando á la accion y al lenguaje la grandeza y solemnidad de la epopeya; otorgando en la obra lugar importante al coro, personificacion de la opinion pública, de los principios de la moral y la justicia y del sentimiento del poeta, los trágicos griegos crearon una forma especial de la tragedia, que encajaba perfectamente dentro de su sentido poético, de su tradicion y de sus ideas; pero que ni puede erigirse en modelo inmutable, ni ha vuelto á reproducirse en toda su pureza; pues sus imitadores modernos sólo copiaron sus formas exteriores.

Inspirada la poesía moderna en muy distintos ideales, no buscó lo trágico en la idea del destino, sino en el conflicto de las pasiones humanas; despojó de todo carácter teológico á la tragedia (salvo en casos muy contados); apartóse de toda tendencia épica, y reprodujo con entera verdad y libertad completa el animado cuadro de la vida. Por lo demás, cuantas composiciones de este género ha producido la Dramática moderna, cumplen todas las condiciones esenciales de la tragedia, y no es posible dudar de que este nombre conviene á concepciones como el *Otelo* de Shakespeare, y *El mayor mònstruo los celos* de Calderon. Sin embargo, es muy frecuente que tanto críticos como poetas reserven el nombre de tragedias á las que imitan el modelo clásico y den á las que de él se apartan la denominacion de dramas trágicos.

La tragedia moderna romántica no se ciñó á la historia ni eligió sus personajes en determinada clase social, ni se desdeñó de admitir á veces elementos cómicos, ni observó regla alguna por lo que atañe al plan, estilo y lenguaje de sus producciones. Contra estas libertades protestaron los que no concebian la tragedia sino dentro de los moldes clásicos, y el resultado de esta protesta fué la aparicion de la tragedia neo-clásica, reproduccion bastante desfigurada de aquellos, que gozó de gran boga en Francia, Italia y España

durante el siglo XVIII y á principios del XIX, y que desapareció al cabo despues de la restauracion romántica iniciada en Alemania y definitivamente realizada en Francia por Víctor Hugo y sus discípulos.

La tragedia nació en Grecia, siendo su orígen las fiestas de Baco, y fué primeramente un himno ó *ditirambo* que se cantaba danzando alrededor del altar de aquel dios, miéntras se le sacrificaba un macho cabrío; de lo cual procede el nombre de tragedia (*tragodia*, de *tragos*, macho cabrío, y *ode*, canto). Este himno era una especie de narracion épica de las aventuras y hazañas de Baco. *Thespis*, contemporáneo de Solon, imaginó poner en accion los hechos relatados en el himno, estableciendo un diálogo entre un actor y el coro general que bailaba y cantaba en torno del altar. Poco á poco estas composiciones no se limitaron á cantar los hechos de Baco, su accion se fué complicando, aumentóse el número de los actores, inventáronse las máscaras, los trajes, el tablado y el aparato escénico, y la tragedia dejó de ser un himno religioso para convertirse en verdadera representacion. *Phrynico*, *Pratinas* y *Querilo* perfeccionaron la obra de Thespis; la ley y la opinion patrocinaron el nuevo género, que pronto fué una institucion pública, y *Esquilo* (525-456 a. d. J. C.) creó verdaderamente la tragedia griega.

Inspirándose en las leyendas teológicas y en las tradiciones épico-heróicas de la Grecia, y llevando á la escena concepciones grandiosas, interesantes é inspiradas, Esquilo trazó la pauta que luego siguieron *Sófocles* (498-406 a. d. C.) y *Euripides* (480-406 a. d. C.), poetas más cultos, pero quizá ménos grandiosos é inspirados que él, sobre todo el último. Al lado de estos nombres, ningun otro que merezca mencion ofrece la tragedia griega (1).

---

(1) Los trágicos griegos solian reunir tres tragedias distintas que componian, sin embargo, un conjunto dramático y que formaban una *trilogía*. Cuando las completaba un drama satírico, la trilogía se convertia en *tetralogía*. No todos los trágicos escribieron trilogías. De Esquilo se conserva una completa, la *Orestía*, compuesta de las tragedias *Agamenon*, *las Coéforas* y *las Euménides*.

Los romanos imitaron la tragedia griega, siendo sus principales poetas trágicos *Livio Andrónico*, *Ennio* (240-170 a. d. J. C.), *Pacuvio* (m. 130 a. d. C.), *Lucio Accio* y *Lucio Anneo Séneca* (2-65 d. C.). Ninguno de ellos puede competir con sus modelos.

Durante la Edad Media el género trágico desaparece para reapacer en el Renacimiento bajo dos formas: la clásica y la la romántica. Desdeñando las formas rudimentarias con que la Poesía dramática se habia manifestado en la Edad Media, los poetas del Renacimiento intentan resucitar el teatro clásico. A esto responden las tentativas hechas en Francia por *Jodelle* (1532-1573), *Garnier* y otros escritores; en Italia por *Trissino* (1498-1550), *Rucellai* (1449-1514). *Tasso*; en España por *Boscan*, *Fernan Perez de Oliva*, *Villalobos*, *Bermudez*, *Argensola*; en Portugal por *Ferreira* (1528-1569) y *Camoens*. Pero la imitacion clásica sólo logró arraigarse en Italia y en Francia.

En Inglaterra, Alemania, España y Portugal, el teatro abandonó las huellas del clasicismo y se inspiró en el sentimiento popular. De este movimiento original y espontáneo nació el teatro romántico y con él la tragedia moderna ó drama trágico. Así, pues, á partir del Renacimiento hasta nuestros dias, la historia de la tragedia puede dividirse en dos corrientes paralelas (la clásica y la romántica), que alternativamente preponderan y repetidas veces luchan hasta quedar la segunda dueña del campo.

La tragedia neo-clásica se desarrolla con gran vitalidad en Francia bajo los reinados de Luis XIV y Luis XV, siendo de notar que el primero de sus representantes se inspira en el teatro español. *Pedro Corneille* (1606-1684), su hermano *Tomás* (1625-1709), *Racine* (1639-1699), *Voltaire*, son los representantes más distinguidos de este movimiento. En el siglo presente el gusto clásico continuó dominando hasta el triunfo de la escuela romántica de Víctor Hugo, *José Chenier* (1784-1811), *Ducis* (1733-1816), y algun otro de poca importancia, son los últimos cultivadores del neo-clasicismo francés.

La tragedia clásica se desarrolló en Italia y España en el

siglo XVIII por la influencia del gusto francés. *Conti* (1677-1749), *Maffei*) 1675-1755), *Alfieri* (1749-1803), en Italia; *Montiano y Luyando*, *Moratin* padre, *Jovellanos* (1744-1811), *Cienfuegos*, (1764-1809), *Huerta* (1734-1787), *Quintana*, *Martinez de la Rosa y Ventura de la Vega*, en España, cultivaron con éxito no escaso el género clásico.

La tragedia romántica nació simultáneamente en Inglaterra y en España, merced al génio de *Shakespeare* (1564-1616) y *Lope de Vega*. Precedió al primero *Marlowe* (1562-1593) y al segundo *Cervantes* (1547-1616); pero no es posible negarles, sin embargo, la gloria de haber fundado el teatro romántico en sus respectivos países.

Tirso de Molina (m. 1648), *Alarcon* (m. 1639), *Rojas* (1607-1638), *Calderon de la Barca* (1600-1681), el más grande de los dramáticos españoles y uno de los primeros del mundo, siguieron las huellas de Lope, á la par que otros muchos poetas de segundo órden, y escribieron tragedias de extraordinario mérito. Decaida la escena y triunfante en el siglo pasado la escuela clásica, la tragedia romántica no reaparece hasta duestros dias, en que la han cultivado *Gil de Zárate*, *el Duque de Rivas*, *Larra* padre, *Martinez de la Rosa* y otros no ménos importantes.

En Inglaterra siguieron á Shakespeare *Ben Jonson* (1574-1637), *Chapman* (1557-1634), *Fletcher* y *Beaumont*. Más tarde, en el reinado de Cárlos II, imperó el gusto clásico, representado por *Dryden* (1631-1700). En el siglo actual *Lord Byron* renovó el teatro romántico y escribió notables tragedias. Despues de él, ningun trágico que merezca mencionarse ha aparecido en Inglaterra.

En Alemania, tras un conato de imitacion del clasicismo francés, intentado por la escuela de *Gottsched* (1700-1766), apareció un teatro verdaderamente nacional y profundamente romántico representado por *Lessing* (1729-1781), y sus discípulos, *Goethe*, *Schiller*, *Federico Halm* y otros de ménos importancia.

En Italia, *Manzoni* acaudilló la escuela romántica, que nunca dejó de participar de ciertas tendencias clásicas. *Niccolini* (1785-1861), *Benedetti* y *Marenco* fueron eclécticos que as-

piraban á conciliar las dos escuelas. Pero al cabo la tragedia romántica logró el triunfo con *Giacomelli* y otros poetas contemporáneos.

Victor Hugo inició en Francia el movimiento romántico, mientras *Casimiro Delavigne* (1793-1843), intentaba, como Nicolini, conciliar el drama moderno con la tragedia antigua. *Alejandro Dumas*, padre (1803-1870), y otros muchos poetas secundaron el movimiento, que triunfó definitivamente. *Ponsard* (1814-1867) ocupó en estos últimos tiempos una posicion muy parecida á la de Delavigne.

El triunfo de la tragedia romántica, despojada de las exageraciones de que la revistieron los románticos de 1830, puede considerarse como definitivo, y así lo prueba el éxito desgraciado de cuantas tentativas se hacen, despues de su reaparicion, para resucitar el gusto clásico, que no se adapta en manera alguna al carácter del público moderno.

LECCION XLIX.

Géneras dramáticos.—La Comedia.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Diversas clases de composiciones que comprende.—Su desarrollo histórico.

Fijar con precision el concepto de la *Comedia*, no es tan fácil como parece, pues desde la aparicion del teatro moderno las producciones de este género se confunden con frecuencia con los dramas propiamente dichos. Así, es muy frecuente dar el nombre de comedias á composiciones sérias y áun patéticas, cuyo desenlace es feliz, y en las cuales la pasion no llega á grandes extremos. Pero tales obras son en realidad verdaderos dramas.

Caracteriza á la comedia el predominio del elemento cómico en la accion y en el carácter de los personajes, y es su principal objeto desarrollar una accion dramática en que la causa de la perturbacion y del conflicto es la manifestacion de lo cómico; siendo su fin, por lo general, censurar los vicios

y ridiculeces de la sociedad. Toda obra dramática en que lo cómico sea un accidente secundario, en que no haya el propósito de criticar una ridiculez social, ó al ménos, de excitar la risa del espectador con la pintura de caractéres ó la representacion de sucesos cómicos, no merece el nombre de comedia.

La expresion y la representacion de lo cómico es, pues, el objeto de la comedia; su fin artístico, producir la impresion especial que lo cómico causa; su fin moral, censurar los vicios y ridiculeces sociales, mofándose de ellos y poniendo de relieve todo lo que tienen de risible y á la par de inconveniente y pecaminoso, pero sin presentarlos con el colorido terrible que se da al crímen. Es, pues, la comedia la manifestacion de lo cómico en la Poesía dramática, y puede definirse: *la representacion de una accion dramática, en que el conflicto es debido á la intervencion de lo cómico* (1).

Como ya hemos dicho en otra ocasion (Leccion V), lo cómico tiene legítima cabida en el Arte, no obstante ser una parcial y transitoria perturbacion de la belleza; porque si en sí no es bello, contribuye como elemento de contraste á la realizacion de lo bello, y su representacion artística puede ser estética. Por consiguiente, la comedia realiza la belleza, tanto porque hace resaltar ésta al presentarla en contraste con lo cómico, y porque en el desenlace del conflicto que plantea siempre resulta restablecida la armonía y aniquilado lo ridículo que la perturbó, como porque reviste á éste de formas representativas bellas.

El poeta, sin embargo, no ha de idealizar y embellecer lo ridículo hasta el extremo de hacerlo simpático; pues, aparte de que si lo embelleciese demasiado acabaria por negarlo, en tal caso no lograria el fin que se propone.

Hemos dicho que caracteriza á la comedia el predominio de lo cómico; pero no que éste sea elemento exclusivo de

---

(1) Los preceptistas clásicos consideraban esencial en la comedia que su accion pasara entre personas de las clases medias ó populares. Semejante precepto no tiene fundamento alguno; lo cómico se produce igualmente en todas las clases de la sociedad.

ella, Si así fuera, careceria de realidad, pues lo cómico es un accidente pasajero, y siempre aparece en la vida al lado de lo sério. Además, una accion puramente cómica no ofreceria contrastes, y lo ridículo no se destacaria con suficiente relieve, por faltar elementos sérios para la comparacion. A esto debe agregarse que lo cómico por sí sólo fácilmente se convertiria en grotesto ó bufo, y no produciria el efecto estético.

No es, pues, exacto que la comedia no admita elementos sérios. Léjos de eso, no sólo lo sério sino lo apasionado y patético (siempre que este elemento no prepondere hasta el punto de convertirla en drama) caben holgadamente en ella. Verdad es que hay ciertas composiciones cómicas (los sainetes, por ejemplo) en que lo ridículo domina en absoluto; pero lo general es que lo cómico y lo sério se mezclen en este género, sobre todo en las producciones que se proponen una enseñanza moral ridiculizando los vicios sociales, ó poniendo de relieve las consecuencias perjudiciales á que pueden conducir á los indivíduos y á la sociedad.

No se limita la comedia á excitar la risa, llevando á la escena tipos y lances ridículos. Aspira, además, á retratar la vida privada en lo que tiene de comun y familiar, representando las oposiciones, conflictos y luchas de escasa importancia que en ella ocurren, y que se deben á ciertos vicios y ridiculeces, ó á ciertos lances cómicos que en ella pueden producirse, sea por la accion de caractéres individuales ridículos, sea por el concurso de determinadas circunstancias. La pasion en sus manifestaciones más sencillas y de ménos fuerza, los aspectos cómicos del carácter humano y de la vida diaria, los ligeros conflictos dramáticos que á cada paso ocurren en ésta y que se resuelven pacífica y felizmente, una vez reconocidos el error ó la ridiculez que los produjeron; en suma, toda perturbacion leve, transitoria y fácil y felizmente terminada, de la marcha normal de la existencia humana, siempre que en sus orígenes, desarrollo ó término ofrezca un elemento cómico preponderante: hé aquí la variedad de elementos que puede utilizar la comedia para producir el efecto apetecido, ora

se limite éste á la risa, ora una á ella una leccion moral.

Fácil es comprender ahora que de la comedia al drama no hay más que un paso, y que basta acentuar la pasion, aumentar la intensidad del conflicto y reducir la importancia del elemento cómico, para que el verdadero drama se produzca. Por eso no es extraño que estos géneros se confundan en la práctica tan frecuentemente.

Lo cómico puede producirse y manifestarse de muy diversos modos en la comedia. Cabe, con efecto, que los personajes de ésta sean caractéres ridículos y que del juego de estos caractéres nazca el efecto cómico; cabe tambien que sin ser ridículos los personajes, nazca lo cómico del concurso de los sucesos, esto es, de la accion misma; y puede suceder tambien que en ambas cosas se produzca. Otro tanto acontece por lo que respecta á los elementos sérios de la obra.

Cuando la comedia tiene una tendencia moral, es frecuente que lo cómico resida en los hábitos y las costumbres de los personajes, más que en los caractéres de éstos, es decir, que sea manifestacion de un vicio social. En tal caso, resultarán ridiculizados, no los personajes, sino los vicios y preocupaciones sociales que les mueven á obrar irracionalmente, que es lo que se propone el autor.

Como dejamos dicho, en el desenlace de la comedia el conflicto dramático se ha de resolver armónicamente, bien porque los personajes cómicos reconozcan el error, bien porque resulten castigados (siempre levemente, por supuesto), bien porque la trama de sucesos que produjo la situacion cómica se resuelva, bien porque los personajes renuncien al vicio ó preocupacion social que condena el poeta. En todo caso, el resultado final ha de ser favorable á los personajes sérios de la obra.

La vida privada es el campo propio de la comedia, pues áun cuando sean sus asuntos relativos á la vida pública (como sucede en las comedias políticas) y á la historia, en ambos casos no retrata la comedia el hecho en su aspecto exterior y objetivo, sino más bien en su aspecto íntimo y familiar. La intriga política, la anécdota histórica, el episodio

privado de la vida de los grandes personajes, tienen cabida en la comedia en cuanto son la historia familiar, la historia privada de los grandes hechos ó los grandes héroes, y sobre todo, en cuanto revelan el aspecto cómico que tiene tambien la vida pública.

La accion de la comedia no puede ser tan grandiosa como la de la tragedia, pero sí igualmente interesante y más complicada.

Los personajes deben ser verdaderos caractéres; pero así como en la tragedia son caractéres excepcionales y heróicos, en la comedia serán comunes, semejantes al carácter de la generalidad, sin que por esto degeneren en imitaciones serviles de lo real, ni dejen de ser verdaderos tipos, pero tipos que personifiquen cualidades y vicios comunes en la sociedad. El carácter cómico es, por esto, acaso más difícil de pintar que el trágico, porque en él, más que en ningun otro, hay que huir igualmente del realismo que presenta la vida sin idealizarla, y del idealismo que hace de los personajes personificaciones abstractas y sin vida. La difícil union de lo ideal y lo real en el carácter, es más exigida en este género que en otro lugar.

Finalmente, el estilo y lenguaje de la comedia han de ser llanos, sencillos y familiares, pero no vulgares y prosáicos. En cuanto al lenguaje, puede ser en prosa ó métrico, debiendo preferirse el primero por aproximarse más á la realidad y adaptarse mejor á la familiaridad y soltura del estilo cómico, y debiendo evitarse cuidadosamente, si se opta por el verso, toda tendencia al lirismo, todo abuso en el empleo de imágenes y licencias poéticas, así como el uso de combinaciones métricas complicadas y propias de la Lírica.

La comedia puede dividirse en diferentes clases, que se refieren á tres tipos fundamentales. Con efecto; el poeta cómico puede proponerse retratar y ridiculizar caractéres, satirizar y censurar vicios y costumbres, ó producir el efecto cómico mediante los lances de una accion complicada. De aquí tres clases principales de comedia, á saber: *comedia de carácter*, *de costumbres* y *de intriga* ó *enredo*. Hay, además, otro género que sólo se distingue de éstos por la extension,

y que recibe los nombres de *entremés, sainete, juguete cómico, proverbio, pasillo* y otros semejantes.

La comedia *de carácter* se distingue por el predominio del elemento subjetivo sobre el elemento objetivo, y se caracteriza por dar la referencia á la pintura de los caractéres individuales, sobre la de las costumbres, siendo en ella la accion más que otra cosa el medio de dar vida y relieve al carácter de los personajes. Cuando los caractéres son grotescos y exagerados se llama comedia de *figuron*.

La comedia *de costumbres*, más objetiva que la anterior, se encamina principalmente á retratar las costumbres de la sociedad con objeto de criticarlas ó corregirlas. Si retrata costumbres de pasados tiempos se llama *histórica* ó *de costumbres históricas*. Si se consagra á retratar las costumbres de las altas clases, y sobre todo las intrigas de la vida cortesana, suele llamarse comedia *urbana* ó *alta comedia*. La comedia *política* es la misma comedia de costumbres, con la diferencia de retratar las costumbres públicas, los vicios de la vida política. Cuando se refiere á la política palpitante se llama comedia de *circunstancias*. Hay tambien comedias de costumbres literarias, militares, en suma, de todas las clases y órdenes de vida de la sociedad.

La comedia *de intriga* ó *enredo* es aquella en que el autor se propone, más bien que pintar caractéres ó costumbres, excitar el interés del espectador por medio de los complicados y extraños lances de una accion embrollada que dé márgen á situaciones cómicas y efectos sorprendentes é imprevistos.

Las comedias denominadas *sainetes, entremeses*, etc., se distinguen de las demás por constar de un sólo acto y destinarse, por lo general, á servir de fin de fiesta en los espectáculos teatrales. Hállanse en ellas las mismas clases mencionadas y recorren una vasta escala, desde las piezas delicadas y sentidas, llenas de gracejo y discrecion, en que se pinta en breves trazos un carácter, ó se desarrolla un cómico é ingenioso pensamiento (como los proverbios de Musset), hasta las pinturas de las groseras costumbres de las clases ínfimas de la sociedad, y las farsas bufas que sólo se encaminan á

excitar, por medio de personajes y lances caricaturescos, la risa del público. Este género tiene cierta importancia por haber sido la primera manifestacion popular de la comedia (1).

El orígen y fundamento de la comedia es la tendencia á la sátira y á la imitacion burlesca ó parodia á que nos referimos en la leccion XXXVI. En las danzas paródicas ó burlescas, en el remedo y sátira de los personajes, los sucesos y las costumbres, manifestado en diálogos populares burlescos, hay que buscar el orígen histórico de la comedia que, por lo general, aparece al mismo tiempo que la tragedia y el drama. Muchas veces, sin embargo, el drama ha precedido á la comedia, y ésta ha comenzado á manifestarse por la introduccion de un bufon ó personaje grotesco en las composiciones sérias (2). A veces tambien, la comedia ha aparecido como parodia de la tragedia, segun se observa en los dramas satíricos de los griegos.

Los indios y los chinos han cultivado el género cómico; pero el pueblo de la antigüedad que le ha dado su forma clásica ha sido la Grecia.

La comedia griega, como la tragedia, tuvo su orígen en las fiestas de Baco. En opinion de algunos autores, la desenfrenada danza, mezclada con cantos burlescos y licenciosos, y bailada por hombres tiznados de heces de vino y disfrazados de sátiros y silenos, que recorrian despues en procesion alborotada las calles y los campos, denostando á los transeuntes y zahiriéndose unos á otros, fué el orígen de la comedia. Otros piensan que proviene de los banquetes que se celebraban en las fiestas de Baco y que terminaban tambien en cánticos, danzas y tumultuosas rondas. Sea de esto lo

---

(1) Como ejemplo de comedia de carácter, puede citarse *El lindo Don Diego* de Moreto; de comedia de figuron, *El Dómine Lúcas* de Cañizares; de comedia de costumbres, *El Sí de las niñas* de Moratin; de comedia de intriga y enredo, *La dama duende* de Calderon. Creemos inútil citar ejemplos de todas las variedades de estas clases, y de sainetes, proverbios, etc.

(2) Así se observa en los dramas indios, donde siempre hay un gracioso, en algunas producciones místicas de la Edad Media, etc.

que quiera, parece lo cierto que la comedia nació unida á la tragedia en las fiestas de Baco. El nombre de comedia significa, segun unos, canto de la aldea (*come*, aldea y *ode*, canto), y segun otros, canto del banquete (*comos*, banquete, *ode*, canto). Cuando la comedia se representaba en la época de las vendimias se llamaba *trigedia* ó canto de las vendimias (*trige*, vendimia, *ode*, canto); pero el nombre de comedia prevaleció con el tiempo.

Esta informe y burlesca creacion se convirtió más tarde en diálogo satírico con *Susarion*; fué luego parodia antireligiosa hecha en burla de los dioses, con *Epicarmo*, y se convirtió en sátira política con *Crates*, *Cratino* y *Eupolis*, adquiriendo en manos de todos estos poetas verdadero carácter dramático y literario y siendo admitida en el teatro al lado de la tragedia. La comedia que fundaron estos poetas se llamó *comedia antigua* (1)

El verdadero creador de la comedia griega fué *Aristófanes*. Era la comedia aristofánica marcadamente política y en ella se ridiculizaban ágriamente, pero con extraordinaria gracia y pureza de lenguaje, los vicios de la sociedad y los actos del gobierno, presentando en escena á los mismos personajes contemporáneos más conocidos; abuso que corrigieron los treinta tiranos prohibiendo la comedia antigua. Nació entonces la *comedia media*, más prudente en sus ataques y mesurada en sus formas, siendo sus principales representantes *Antífanes de Rodas* y *Alexis*. A ésta siguió, por último, la *comedia moderna*, que se limitó á censurar las costumbres privadas sin aludir á la política. Esta comedia se debió á *Menandro* (342-290), cuyas obras fueron imitadas por todos los poetas cómicos romanos; tambien se distinguió en ella *Filemon*.

La comedia fué en Roma una importacion de la Grecia, como lo habia sido la tragedia. La introdujo *Livio Andrónico*, y fueron sus más célebres representantes *Nevio*, *Ceci-*

---

(1) Además de la comedia propiamente dicha, existió en Grecia el drama satírico, parodia burlesca de la tragedia, que se representaba al final de los espectáculos trágicos.

lio, *Plauto* (224-184), *Terencio* (192-157). En tiempo del Imperio la comedia, que fué siempre en Roma bastante licenciosa, degeneró hasta convertirse en una escuela de corrupcion y escándalo que se atrajo con justicia las condenaciones de los más ilustrados Padres de la Iglesia.

En la Edad Media el teatro adopta un carácter puramente religioso; pero la comedia no tarda en reaparecer, manifestándose por la aparicion de personajes cómicos en los dramas místicos, y por ciertas representaciones populares de carácter burlesco. Al cabo estas farsas populares revisten formas artísticas en la época del Renacimiento, á lo cual contribuye la influencia de las letras clásicas.

Desde esta época ha ido desarrollándose la comedia, encerrándose á veces en las formas tradicionales clásicas, como en Francia; revistiendo otras un carácter enteramente popular, como en Italia, donde se conservaron por largo tiempo las farsas bufas de Arlequin, Polichinela, Payaso y otros tipos cómicos populares; ó adoptando un término medio y siendo erudito-popular, como en España.

Los creadores de la comedia moderna son *Jodelle*, *Larrivey* y *Corneille* en Francia; *Ben Jonson* y *Sakespeare* en Inglaterra; *Hans Sachs* (1494-1576) en Alemania; *Trissino*, *Maquiavelo* (1469-1527), *Ariosto*, *Aretino* (1492-1557) en Italia; *Juan de la Encina* (1468-1534), *Lúcas Fernandez*, *Torres Naharro*, *Lope de Rueda*, *Juan de Timoneda*, *Cervantes* y *Lope de Vega* en España; *Saa de Miranda*, *Ferreira*, *Gil Vicente* (1480-1559) en Portugal.

Durante el siglo XVII, España se alzó con la soberanía cómica. *Tirso de Molina*, *Alarcon*, *Rojas*, *Moreto* (1618-1669), *Calderon*, *Aguilar*, *Guillen de Castro* (1569-1621), *Mira de Méscua* (1570-1635), *Montalvan* (1602-1638), *Cubillo*, *Leiva*, *Matos Fragoso*, *La Hoz*, *Solís* (1610-1686), *Bancés Candamo* (1662-1704), *Zamora y Cañizares* (1676-1750), ilustraron con admirables comedias este brillante período, distinguiéndose entre todos Tirso, Alarcon, Calderon y Moreto (1).

Despues de un período de lamentable decadencia, que ocu-

(1) En el entremés ó sainete se distinguieron en este período Cervantes, Calderon y Quiñones de Benavente.

pa casi todo el siglo XVIII, el género cómico se restauró en España bajo la influencia francesa.

Los dos *Moratines*, *Forner*, *Iriarte* (1750-1791), *Ramon de la Cruz* (cultivador del sainete), fueron los que más contribuyeron á este hecho, distinguiéndose entre todos Moratin hijo, uno de nuestros más esclarecidos poetas cómicos. En el siglo presente han cultivado con éxito la comedia *Martinez de la Rosa*, *Breton de los Herreros*, y *Ventura de la Vega*.

La comedia adquirió portentoso desarrollo en Francia bajo el reinado de Luis XIV, merced al génio de *Molière* (1622-1673), uno de los primeros poetas cómicos del mundo. *Racine*, *Régnard* (1655-1709), *Gresset* (1709-1777), *Beaumarchais* (1732-1799), que creó la comedia político-social, siguieron las huellas de Molière. En nuestros dias la comedia francesa ha adoptado una tendencia realista y oscila entre la comedia social y las más groseras farsas, distinguiéndose entre sus cultivadores *Delavigne*, *Scribe* (1791-1861), *Ponsard*, *Alfredo de Musset*, *Octavio Feuillet*, *Victoriano Sardou* y otros de no menor importancia.

En Alemania, la comedia no ha logrado tanta prosperidad como la tragedia y el drama. *Gottsched*, *Juan Elias Schlegel*, el *baron de Gebler* (1726-1780), *Goethe*, *Kotzebue* (1761-1819), *Freytag*, son los que más se distinguen en este género.

Tampoco Inglaterra ofrece nada que pueda compararse con el teatro cómico de Shakespeare. Solamente se distinguieron en el siglo XVIII *Southern*, *Lillo*, *Foote*, *Garrick*, *Shéridan* (1751-1816), y en el actual *Douglas Fenold* (1809-1857).

La comedia italiana no merece mencion especial hasta el siglo XVIII. En esta época brillaron *Goldoni* (1709-1793), el más notable de los autores cómicos de Italia, *Gozzi* (1718-1801), *Albergati* (1728-1804), *Alfieri*. En el siglo actual se han señalado el conde *Juan de Giraud* (1776-1834), *Nota*, *Gerardi del Testa*, *Ferrari* y otros de bastante mérito.

Mendez Leal, *Castello Blanco*, *Rebello da Silva* y algunos otros, han cultivado en nuestros dias la comedia en Portugal.

LECCION L.

Géneros dramáticos.—El Drama.—Su concepto.—Sus caractéres.—Sus relaciones con la tragedia y la comedia.—Sus condiciones.—Clases en que puede dividirse.—Su desarrollo histórico.

Las luchas que se producen en la vida humana no siempre presentan el grado supremo de exaltacion de las pasiones, ni terminan del modo funesto que en la tragedia se observa. Tampoco se deben únicamente á la manifestacion de lo cómico, como las que representa la comedia, ni se reducen á las proporciones exíguas que en ésta alcanzan. Lo trágico y lo cómico no son, pues, las únicas formas posibles de la lucha incesante de pasiones é intereses que constituye la vida; entre las pasiones desbordadas y furiosas, los grandes infortunios, los terribles crímenes y las dolorosas catástrofes que la tragedia encierra, y las gratas escenas, los risibles episodios y los leves conflictos que la comedia retrata, existe un término medio, representado por el *Drama*.

Prodúcense á cada paso en la vida sérios conflictos de afectos, pasiones é intereses, en que con frecuencia se mezclan lo patético y lo cómico y que, despues de variadas alternativas, terminan felizmente, unas veces por el acuerdo final de los elementos que luchan entre sí, otras por el triunfo de los que llevan la razon en el conflicto. En casos tales, la pasion se exalta y toma vastas proporciones; la lucha llega á ser vivísima; lo patético aparece; pero el término feliz del combate devuelve la calma á los que en él terciaron y lograron la victoria y á los que de él fueron espectadores. Si las impresiones que éstos experimentaron en el curso de la accion fueron á veces dolorosas, al cabo lo feliz del resultado hace que la impresion final sea agradable, sin que quede en el alma del espectador el terror profundo ó la inmensa piedad que la catástrofe trágica produce. Lo que caracteriza al drama es, por tanto, el desenlace de su accion, y tambien

el grado de fuerza é intensidad del conflicto, que no es tan grande como en la tragedia, toda vez que puede terminar de un modo feliz. El drama puede definirse, segun esto: *la representacion de una accion interesante y conmovedora, en que el conflicto dramático se resuelve armónicamente.*

Pero, ¿qué quiere decir que el conflicto se resuelve en el drama armónicamente? ¿Excluye esta afirmacion todo elemento trágico? ¿Dejará de ser drama una composicion, porque en su marcha ó desenlace haya una catástrofe? Hé aquí un punto difícil de esclarecer, y que es necesario poner muy en claro para distinguir con la precision debida el drama de la tragedia.

Desde luego cabe asegurar que todo incidente funesto que en el curso del drama se verifique, es compatible con la naturaleza de éste, siempre que no recaiga sobre el protagonista ó los personajes principales de la accion; pues esto no impide que el desenlace sea armónico. A esto se debe añadir que el desenlace puede ser funesto para alguno de los personajes, sin que por eso pierda el drama su carácter de tal.

Con efecto; al decir que la solucion del conflicto planteado en el drama ha de ser armónica, no ha de entenderse que deba ser igualmente feliz para todos los personajes que en la accion toman parte. Supongamos una accion en que luchan la virtud y el crímen (pero no el crímen que resulta de la exacerbacion de una pasion legítima, sino el que proviene de perversos instintos); pedir en tal caso que se concilien ambas fuerzas es imposible; el resultado tiene que ser el triunfo de una de las dos. Ahora bien; si la virtud vence y el crímen sucumbe, el desenlace será armónico, aunque el criminal tenga un fin funesto, pues habrá quedado restablecida la armonía por él perturbada; en el caso contrario será trágico. Por eso *El Mejor Alcalde el Rey*, de Lope de Vega, es drama y no tragedia, á pesar de que termina con la muerte de uno de los personajes; pero este personaje es un criminal, y su muerte, que sigue á la reparacion de su crímen, contribuye al restablecimiento del órden moral por él perturbado, y es, por tanto, un desenlace armónico. En cambio

Otelo es una tragedia, porque en ella sucumben igualmente la inocente Desdémona, el infortunado Otelo y el traidor Yago.

Los dramas en que el desenlace, con ser armónico, es sangriento, ó al ménos desgraciado para alguno de los personajes (como el ya citado de Lope de Vega), se aproximan á la tragedia y pueden, por consiguiente, denominarse *dramas trágicos*. En cambio, aquellos en que el desenlace es completamente feliz (como *El Delincuente honrado*, de Jovellanos) se acercan á la comedia, sobre todo si en ellos intervienen algunos elementos cómicos.

Hay que notar tambien que á veces el conflicto dramático no se resuelve armónicamente, pero tampoco de un modo trágico y funesto. Las obras en que esto sucede faltan á una condicion importante del drama, pero no pueden comprenderse dentro del género trágico. Tal se observa, por ejemplo, en *Don Francisco de Quevedo*, de Florentino Sanz.

Como quiera que al carácter del desenlace corresponde la intensidad de las pasiones que actúan en el drama, es fácil comprender que este género admite notable variedad de grados y matices, y que recorre una vasta escala de formas, desde el drama que se confunde con la tragedia, hasta el que casi se identifica con la comedia. Dedúcese de aquí otra consecuencia importante, cual es la de que el drama, más que síntesis del género trágico y del cómico, es un término medio entre los dos.

No es, en efecto, el drama una mera suma de la tragedia y la comedia (*tragi-comedia*, que decian nuestros escritores del siglo de oro), pues para que así fuera, seria necesario que hubiera siempre en él elementos cómicos, lo cual no sucede en todas las producciones de este género, sobre todo en las modernas, que han suprimido, por lo general, el clásico *gracioso* del siglo XVII. El drama no reune siempre los elementos de la tragedia y de la comedia; lo que hace es aprovecharlos indistintamente y como le place, y á veces reunirlos, y, sobre todo, mantenerse á distancia de lo trágico y de lo cómico, aunque acercándose en ocasiones á lo uno ó á lo otro. Si la tragedia se inspira en lo extraordina-

rio, y en lo comun la comedia, el drama se mantiene, por lo general, entre ambos extremos; si la primera presenta los aspectos más dolorosos y terribles de la vida y la comedia los más agradables, ó al ménos los que ofrecen un carácter patético de poca intensidad, el drama busca principalmente los aspectos sérios y conmovedores, pero sin llegar al terror trágico ni descender á la familiaridad y alegría cómicas. Mantiénese, pues, entre ambos extremos, y en tal sentido puede decirse que es el más real de todos los géneros dramáticos, pues pinta lo que es más frecuente en la vida, á saber: la mezcla de lo sério y de lo cómico, predominando lo primero, ó los aspectos sérios y patéticos de aquella, que no llegan hasta los extremos de la pasion trágica. Esta condicion se cumple, sobre todo, cuando el drama admite todos los elementos de la vida, tanto sérios y patéticos, como familiares y cómicos (1).

Pero si lo cómico aparece en el drama ha de estar siempre subordinado á lo sério y á lo patético. El elemento fundamental del drama es la pasion, y cuanto más fuerte sea ésta y más doloroso y grave el conflicto, mayores serán el efecto y el goce producidos por el feliz desenlace de la accion; pues si la tragedia tiende á excitar el terror y la compasion del espectador, como decia Aristóteles, y la comedia á moverle á risa y corregirle dulcemente, el drama aspira á causarle una emocion grave y profunda, casi siempre dolorosa, aunque en ocasiones regocijada, para proporcionarle en el desenlace la satisfaccion de ver restablecida la armonía, vencido el mal y triunfantes los personajes simpáticos é interesantes que juegan en la obra (2).

---

(1) Importa notar, para no incurrir en confusion, que en el teatro de los siglos XVI y XVII se admitia el elemento cómico en verdaderas tragedias, como *El mayór mónstruo los celos* de Calderon; pero la insignificancia de dicho elemento, el tono general y el desenlace de tales obras no permite llamarlas dramas, nombre que cuadra mejor á producciones como *El alcalde de Zalamea* de Calderon ó *El mejor alcalde el rey* de Lope de Vega, que deben considerarse como dramas trágicos. La mezcla de lo trágico y lo cómico en una produccion no basta, por tanto, para clasificarla en el género que nos ocupa.

(2) Conviene señalar con precision estas diferencias, pues nada hay más comun en nuestros tiempos que confundir el drama con la come-

Fácilmente se infiere de todo lo expuesto, que la accion del drama ha de ser más varia y complicada que la de la tragedia y la comedia, y que puede admitir, sin romper su unidad, episodios de todo género, personajes de todas clases (siempre que unos y otros sean bellos), alternando, por tanto, en ella lo terrible y lo risueño, lo extraordinario y lo vulgar, lo grande y lo pequeño, manifestado todo ello en rica variedad de formas de estilo, lenguaje y versificacion. Infiérese de aquí que los preceptos retóricos tienen escasa cabida en este género, en el cual debe dominar la libertad más ámplia, sin otros límites que los que le imponen la naturaleza misma del género dramático, y los preceptos de la sana razon, de la estética y de la moral Excepto lo absurdo, lo inverosímil, lo extravagante, y lo feo (cosas todas que con grave error admitió en el drama la escuela romántica), todo es permitido y tolerado en este género, en el cual tiene el autor libertad completa para la eleccion de asunto, para el desarrollo de la accion, para la pintura de los personajes, para el tono y estilo de la obra, que pueden ser variadísimos, para el uso de la prosa ó del verso, para el número de actos, etc.

El carácter del drama le da mucho campo para reflejar los aspectos más variados de la vida humana, naciendo de aquí una gran variedad de formas dramáticas que hace casi imposible dividirle en géneros, pues en rigor pueden éstos ser tantos como son las manifestaciones de la vida. Sin embargo, pueden señalarse algunos géneros fundamentales.

Para hacer esta division cabe adoptar tres bases distintas, á saber:

1.ª La existencia ó no existencia del elemento cómico. Con arreglo á esta base pueden dividirse los dramas en dos grupos: uno que comprende las composiciones en que aparece con mayor ó menor preponderancia el elemento cómico (*tragi-comedias*, que decian nuestros antiguos dramáti-

---

dia y la tragedia, sobre todo con esta última, lo cual se debe al empeño de no reconocer más tragedia que la clásica.

cos), y otro en que se incluyen los que no lo admiten, com la mayor parte de los dramas modernos.

2.ª La intensidad de la accion y el carácter del desenlace. Segun esta base pueden admitirse, como anteriormente hemos dicho, dos géneros de dramas: unos que se aproximan á la tragedia (dramás trágicos), y otros que se aproximan á la comedia (dramas sentimentales, alta comedia, etc.).

3.ª El género de asuntos, el objeto que el poeta se propone y los aspectos de la naturaleza humana en que se inspira. Esta division, que es la más precisa y de mayor utilidad práctica, comprende tres géneros fundamentales, á saber: el drama *psicológico ó de carácter*, el *histórico* y el *filosófico-social*, á los que pueden reducirse, como otras tantas variedades de cada uno de ellos, el drama *de costumbres*, el *religioso*, el *político*, etc. El drama *psicológico ó de carácter*, es muy semejante en el fondo á la comedia de igual nombre, siendo como ella más subjetivo que objetivo, y dirigiéndose ántes á pintar las luchas interiores del alma, los afectos del corazon, etc., y sobre todo, á trazar caractéres ideales-reales, individuales-genéricos, en que se retrate y personifique la conciencia humana en sus diferentes fases, que á desarrollar la vida en lo que tiene de objetivo y exterior.

Retratar los caractéres históricos, expresar la vida de una época mediante la representacion de sus grandes hechos, inspirarse, en suma, en lo objetivo-externo de la vida es, por el contrario, el preferente objeto del drama *histórico* (1); como retratar la vida privada, exponer sus luchas y descubrir sus secretos, es objeto del drama *de costumbres*, que es el mismo drama histórico reducido á menores proporciones.

---

(1) Importa notar á propósito del drama histórico (como de la tragedia y comedia de igual género), que no es lícito al autor dramático falsear los hechos y los personajes de la historia, que deben presentarse tales como fueron; limitándose su libertad, por tanto, á inventar personajes imaginarios y mezclar sucesos ficticios con los históricos, pero sin menoscabo de la verdad.

Llevar, por último, á la escena los grandes problemas del destino humano, pintar la humanidad colectiva más bien que la individual, inspirarse en la idea como en el hecho, en lo permanente y en lo temporal, es propio objeto y carácter propio del drama *filosófico-social*, tan en boga en nuestros tiempos, y que tambien se ha cultivado en épocas anteriores, como lo muestra *La Vida es Sueño* de Calderon. Este drama casi siempre es de costumbres; pero se diferencia de los que así se llaman, por no ser su objeto retratarlas, sino desenvolver una concepcion trascendental.

Los dramas llamados *religiosos*, *políticos*, etc., pueden fácilmente reducirse á los expuestos, toda vez que en ellos se encuentran siempre los elementos que á estos caracterizan. Todos estos géneros se enlazan entre sí íntimamente, y se distinguen por una sucesion de matices delicadísimos apenas perceptibles, que impiden hacer divisiones abstractas de lo que está realmente unido.

El drama es un género moderno. Excepto la China y la India (donde florecen notables dramáticos, entre ellos *Kalidasa*, autor de *Sacuntala*, *Vicramorvasi* y otras producciones de extraordinario mérito é indudable carácter romántico), ningun pueblo de la antigüedad conoció este género.

Al llegar la época del Renacimiento en Europa, nació el drama con un carácter popular marcadísimo que revelaba su orígen (los *misterios* y *moralidades* de la Edad Media). Unida la inspiracion popular á las formas artísticas de la poesía erudita, y verificada la fusion entre ésta y la poesía popular, apareció el drama como resultado de esta union, siendo sus creadores *Lope de Vega* en España y *Shakespeare* en Inglaterra.

No enumeraremos los poetas que en los tiempos modernos han cultivado este género, porque son los mismos que en otra leccion hemos señalado como cultivadores de la tragedia moderna ó romántica. Baste decir que despues de llevado á un alto grado de perfeccion por Shakespeare y los discípulos de Lope, y luego de desvanecida la influencia del clasicismo francés, que por un momento lo eclipsó, ha renacido con nueva fuerza en nuestros dias, merced á la escue-

la romántica, y se cultiva bajo dos formas principales: como drama histórico y legendario, y como drama de costumbres y psicológico, de marcadas tendencias morales, sociales, y no pocas veces políticas y filosóficas.

LECCION LI.

Géneros dramáticos.—El drama teológico.—El auto.—El drama simbólico-fantástico.—La comedia mitológica.—Las comedias de mágia y de espectáculo.—La loa.—El drama pastoril.—El monólogo.

Estudiados los tres géneros dramáticos fundamentales, debemos examinar ahora algunas producciones escénicas que no pueden comprenderse dentro de aquellos y deben constituir géneros especiales, por carecer de algunas condiciones propias de toda verdadera concepcion dramática, ó por ser en realidad composiciones épicas ó líricas destinadas á la escena. Tales son: el *drama teológico*, el *auto*, el *drama simbólico-fantástico*, la *comedia mitológica*, las *comedias de mágia y de espectáculo*; la *loa*, el *drama pastoril* y el *monólogo*.

De cuanto hemos dicho en las lecciones que á la Poesía dramática hemos dedicado, se infiere que el carácter predominante de este género consiste en representar las acciones humanas. A este criterio hemos subordinado todos nuestros preceptos, y fácil es colegir, despues de esto, la razon que nos asiste para considerar como géneros especiales todas aquellas producciones escénicas en que el conflicto dramático se plantea entre séres sobrenaturales, ó mejor dicho, en que no hay verdadero conflicto, sino representacion de un dogma teológico, de una leyenda mística ó de una concepcion metafísica; así como aquellas otras en que la marcha, situaciones y desenlace de la accion, penden exclusivamente de resortes sobrenaturales ó fantásticos.

Obras semejantes no son concepciones dramáticas, sino

épicas, fantásticas ó novelescas, segun los casos. Son la forma simbólica ó alegórica de un concepto teológico ó metafísico, ó la caprichosa representacion de un cuento fantástico, cuando no se reducen á ser el pretexto para lucir los prodigios del Arte escénico. De todas maneras, no es posible confundirlas con los géneros que dejamos estudiados, por más que participen en algun modo de la naturaleza de éstos y adopten sus formas exteriores.

El *drama teológico* es la representacion de una accion sobrenatural habida entre dioses, semi-dioses, ángeles, demonios y demás seres sobrenaturales. Su objeto es siempre representar en forma dramática un concepto teológico ó un hecho prodigioso de la Divinidad; su fin tiene más de moral y religioso que de artístico; su concepcion es épica, y el elemento dramático no es en tales producciones otra cosa que un medio de sensibilizar conceptos abstractos ó excitar el interés y la devocion del público.

A veces, sin embargo, el drama teológico se aproxima al verdadero drama, por ser su asunto una accion humano-divina, esto es, un hecho realizado por fuerzas sobrenaturales, pero verificado en la tierra. En tal caso, puede la parte de la accion humana que haya en el drama ofrecer verdaderos caractéres dramáticos, pero sin que la concepcion pierda por ello su carácter predominantemente épico.

Puede haber, por tanto, dos formas del drama teológico: una en que la accion se desarrolla entre personajes sobrenaturales, y por regla general, en regiones sobrenaturales tambien; otra en que la accion se realiza en el mundo, terciando en ella personajes humanos y mezclándose los hechos milagrosos con los naturales. Lo primero pudiera denominarse simplemente *drama teológico*, lo segundo *drama teológico-histórico*. Ejemplo del primer género es el *Prometeo encadenado* de Esquilo, y del segundo los dramas en que se representan el nacimiento y muerte de Jesús.

El drama teológico ha existido en casi todos los pueblos. La mayor parte de los dramas indios pueden contarse en este género. La obra citada de Esquilo es un verdadero drama teológico. El teatro de la Edad Media apenas cultivó otro

género que éste. Los *autos*, *misterios*, *milagros* y *moralidades* de aquella edad, los dramas de la monja alemana *Hrotswitha*, que vivió en el siglo IX, las representaciones de la *Danza de la muerte*, son buena prueba de lo que aquí decimos. En los tiempos modernos, el drama teológico no tiene igual preponderancia, salvo en España, donde lo cultivaron con maravillosa perfeccion nuestros grandes dramáticos del siglo XVII, señaladamente *Calderon de la Barca*.

El *auto* puede considerarse como una manifestacion especial del drama teológico, del cual se distingue por adoptar la forma alegórica (1). El concepto teológico que el auto expresa se representa en una accion alegórica, cuyos personajes son indistintamente séres sobrenaturales, hombres, y personificaciones de entidades abstractas (la fé, la gracia, la humanidad, el pecado etc). Esta accion sólo en la apariencia es un verdadero drama, siendo en el fondo una oposicion metafísica de ideas y conceptos abstractos. Es, pues, el auto una concepcion puramente épica, donde no existen verdaderos elementos dramáticos ni hay otro interés que el religioso. Tanto los autos como los dramas teológicos, abren vasto campo á la fantasía y á la inspiracion del poeta y admiten fácilmente el lirismo, por lo cual suelen distinguirse por la grandeza y originalidad de la concepcion y las galas del estilo del lenguaje. Estas composiciones se escriben en verso, por regla general.

El auto es de orígen cristiano. Nació en la Edad Media, como una de las várias formas del teatro eclesiástico-popular, y se cultivó principalmente en España.

El nacimiento y la pasion de Jesucristo, y sobre todo, el misterio de la Eucaristía, fueron el tema predilecto en que se inspiraron nuestros poetas para crear producciones prodigiosas, llenas de misticismo y de poesía. Cultivaron este género todos nuestros grandes dramáticos, pero ninguno

(1) Los autos en que esto no se observa, son verdaderos dramas teológicos.

rayó en él á tanta altura como *Calderon*, cuyos autos sacramentales superan á todo encarecimiento.

El *drama simbólico-fantástico* es una produccion que se asemeja á los autos y que participa mucho de los caractéres del poema épico-filosófico-social, del cual es una manifestacion dramática. Estos dramas desenvuelven una accion fantástica, á veces de carácter teológico, otras puramente quimérica, tras de la cual se oculta un concepto trascendental metafísico, y en ocasiones filosófico-social. Los personajes que en tales obras actúan suelen ser humanos y sobrenaturales, y la accion presenta cierto aspecto dramático; pero bien analizados los primeros, no son otra cosa que personificaciones alegóricas de ideas y entidades abstractas, como la segunda es el símbolo de una concepcion trascendental. Este género suele responder á una concepcion puramente subjetiva del poeta, en cuyo caso ofrece señalado carácter lírico. En él, como en los anteriores, la imaginacion domina libremente y sin trabas, como quiera que tales dramas están fuera de toda realidad.

Este género es muy moderno, y puede decirse que ha nacido con los poemas filosófico-sociales, á los que le ligan muy estrechos vínculos. *Lord Byron* es el que principalmente ha cultivado el drama simbólico-fantástico (*Manfredo*, *Cain*, *El cielo y la tierra*). En España puede citarse *El desengaño en un sueño* del *Duque de Rivas*.

La *comedia mitológica* es una produccion muy semejante al drama teológico, del cual difiere, tanto por ser generalmente una concepcion cómica, como por no corresponder á un propósito religioso, pues se inspira en una religion en que el poeta no cree. Estas obras son casi siempre de espectáculo, y no tienen otro objeto que entretener agradablemente al espectador con las trasformaciones y aventuras de los dioses paganos. Nuestros dramáticos del siglo de oro cultivaron este género, en que se distinguió *Calderon*. La comedia mitológica data del Renacimiento, y en nuestros dias ha caido en olvido.

Las *comedia de mágia y de espectáculo* son composiciones fantásticas en que se representan hechos maravillosos,

producidos por la mágia, viajes extraordinarios, en suma, cuanto pueda servir para presentar en el teatro decoraciones sorprendentes, trajes suntuosos, fantásticas trasformaciones, etc Son verdaderos cuentos de hadas, trasportados á la escena, inspirados en la mitología y en todo género de concepciones quiméricas, y en los cuales se da mucha importancia al elemento cómico y se sacrifica todo al decorado escénico. Aunque algunas composiciones de este género no carecen de mérito, por regla general deben considerarse más como manifestaciones del Arte escénico, que como verdaderas producciones literarias.

La *loa* es una composicion de reducidas dimensiones (un acto), destinada á conmemorar y enaltecer un suceso fausto ó un personaje célebre. Su accion es, por lo general, alegórica, y los personajes que en ella toman parte son entidades abstractas casi siempre. En realidad, la loa es una composicion, lírica unas veces y épica otras, pero nunca verdaderamente dramática. Cuando celebra un suceso nacional, no hace otra cosa que personificar las fuerzas abstractas que concurrieron á determinarlo, y representar en una alegoría el desarrollo de dicho suceso. Cuando hace la apoteosis de un personaje notable, es una especie de canto lírico laudatorio, en que los diferentes elementos que concurren al enaltecimiento de aquel, se personifican tambien en figuras alegóricas. Pero como quiera que ni estas figuran son caractéres humanos, ni la accion es una verdadera lucha dramática, la loa sólo por su forma exterior puede considerarse incluida entre los dramas.

Las loas pueden ser *patriòticas* y *políticas*, cuando celebrán triunfos militares de los ejércitos nacionales, hazañas heróicas de los pueblos, actos notables de los monarcas, natalicios y bodas de los mismos, hechos revolucionarios y otros acontecimientos semejantes. Cuando su objeto es conmemorar y enaltecer á los grandes hombres (héroes militares, artistas, literatos, etc.), pueden denominarse *apoteosis*.

Este género, que por lo comun es de circustancias, se ha cultivado en casi todas las literaturas, y señaladamente en las modernas.

Así como los géneros que hemos enumerado deben considerarse como formas especiales de la Poesía dramática, de la cual se apartan en cierto modo, por su carácter sobrenatural ó alegórico, por su falta de verdadera accion y por las tendencias épicas ó líricas que entrañan,—el *drama pastoril*, á pesar de ser puramente humano, debe considerarse tambien, más que como verdadero género dramático, como forma escénica de la Poesía bucólica.

El drama pastoril, con efecto, no es otra cosa que una égloga de grandes dimensiones, pero rara vez hay en él una accion que pueda calificarse de dramática. Su objeto principal es manifestar los afectos amorosos de los pastores en una forma eminentemente lírica; es, por tanto, un diálogo, más que un drama; y si por ventura hay en él una accion, ésta es casi siempre tan sencilla y de tan escaso movimiento, que no despierta interés alguno en el espectador.

El drama pastoril sólo se ha cultivado en los tiempos modernos, cuando se desarrolló la Poesía bucólica. Los italianos son los que más se han distinguido en este género. El *Aminta* del *Tasso*, el *Pastor fiel* de *Guarini* (1537-1612), produccion complicada, en que interviene el elemento cómico, y que ofrece ciertas condiciones dramáticas, son los más acabados modelos del drama pastoril.

El *monólogo* ó *monodrama*, aunque destinado á la escena, no puede considerarse como una composicion dramática, pues carece de todas las condiciones de tal.

En el monólogo, con efecto, no hay más que un personaje, como su nombre lo indica.

Exponer la situacion dramática en que se halla este personaje, por consecuencia de una accion pasada que no se presenta al espectador, tal es el objeto del monólogo, que no es, por tanto, otra cosa que la manifestacion del estado de una conciencia, hecha por medio de una representacion escénica. Es, pues, el monólogo una composicion lírica, que sólo tiene de dramática la circustancia de ser declamada en el teatro. Los monólogos pueden ser trágicos y cómicos, y terminar, en el primer caso, con el suicidio del personaje. Entre ellos pueden incluirse tambien ciertos prólogos decla-

mados que en el teatro antiguo solian preceder á las obras dramáticas, y á veces se denominaban loas; en ellos solia explicarse el argumento del drama, pedir indulgencia al público, etc. El monólogo es género que se ha cultivado muy poco y que hoy casi ha desaparecido por completo.

LECCION LII.

Géneros dramático-musicales.—Condiciones generales de todos ellos. —La ópera.—La zarzuela.—Otros de menor importancia.

Además de los géneros dramáticos que hemos considerado anteriormente, hay otro de carácter mixto, producido por la union del drama con otro arte distinto del literario. Cabe, en efecto, expresar la accion dramática por medio de la música y del canto, siendo en tal caso las melodías musicales medio de expresion de los afectos dramáticos.

Puede, pues, existir, y de hecho existe este género compuesto, que en cierto modo es género híbrido y en alguna manera degeneracion y bastardeamiento del Arte dramático. Con efecto; en esta union del drama con la Música pocas veces hay una verdadera armonía, siendo, por el contrario, lo más frecuente, que la union sea una simple yuxtaposicion, en la que uno de los dos elementos componentes pierde su propio valor y no pocas veces se convierte en medio para un fin ageno á su carácter. Generalmente en estas uniones el Arte dramático es el que más pierde, por convertirse en ocasion y medio para el desarrollo de la composicion musical, á cuyas exigencias se ve precisado á someterse. Léjos, por tanto, de limitarse en este género la Música á expresar el fondo dramático, se constituye en parte esencial y primera de la composicion, y reduce el drama á la condicion de motivo ó tema para desenvolver sus pensamientos y hacer alarde de sus bellezas.

Este género, formado por la union del drama con la Mú-

sica, puede llamarse *drama lírico*. En este género el medio de expresion es la palabra unida al canto y la música instrumental. La Música expresa en su propio lenguaje lo mismo que expresa la palabra hablada ó declamada, uniéndose la letra y el canto indisolublemente hasta convertirse en un sólo medio de expresion. En esta union predomina, sin embargo, el canto, no sólo porque en la representacion él y la música instrumental ahogan la letra, cuya audicion es en la mayor parte de los casos imposible, sino porque el público acude á oir la composicion musical, interesándose muy poco por la dramática, la cual, por otra parte, tiene que amoldarse necesariamente á las condiciones de aquella, proporcionándola á toda costa ocasiones y pretextos para el desarrollo de sus *motivos*.

Estas condiciones no son iguales en todas las composiciones de este género. En unas, el canto está unido constantemente á la letra; en otras, la palabra declamada y la palabra cantada alternan, reservándose la última para determinadas situaciones de la composicion dramática. Fácilmente se comprende que en esta segunda clase de composiciones la inspiracion dramática es más libre, y el elemento dramático ménos subordinado y de más importancia, estando en ellas la Música y el drama en condiciones de igualdad. Por esta razon los libretos (1) de las zarzuelas son, por lo general, superiores como obras literarias á los de las óperas.

Sin embargo, en todos estos géneros el poeta se ve obligado á someterse á condiciones que son otras tantas trabas para su inspiracion. Le es forzoso disponer la accion de suerte que haya cabida para las diferentes piezas que necesariamente ha de haber en la composicion musical; le es forzoso preparar situaciones de efecto que den lugar al músico para componer piezas notables; le es forzoso, por último, en la eleccion del asunto, en la pintura de los caractéres, en la expresion de los afectos, en el plan de la obra y

(1) Tal es el nombre que se da á las obras dramáticas destinadas al canto.

sobre todo, en el lenguaje, que ha de ser eminentemente lírico y cantable, tener en cuenta siempre las condiciones peculiares del Arte musical y someterse estrictamente á ellas. De aquí que sea punto ménos que imposible que la composicion cumpla rigurosamente las condiciones del género dramático, ni que su mérito poético sea relevante.

Todos los géneros dramáticos pueden amoldarse á la Música; habiendo, por con iguiente, tragedias, comedias y dramas musicales. En todos ellos es fuerza que la accion tenga mucho movimiento é interés, y gran número de situaciones de efecto; siendo necesari) que los caractéres tengan mucho relive, y que la accion camine con mayor rapidez que en los restantes géneros dramáticos (1).

Los géneros dramático-musicales son la *Opera* (2) y la *Zarzuela* (á que los franceses é italianos llaman *ópera-cómica* ú *opereta*). En la primera, el canto acompaña constantemente á la accion; en la segunda, alterna con la declamacion. La primera puede ser trágica ó dramática (ópera *séria* y *semi-séria)* ó cómica. La segunda rara vez es trágica; predomina en ella el elemento cómico; y suele tener más condiciones literarias que la ópera. Lo cómico degenera con frecuencia en grotesco ó bufo en este género (ópera *bufa)*. Las óperas sérias generalmente son históricas; entre las óperas semi-sérias y cómicas y las zarzuelas las hay históricas, de costumbres, de intriga y enredo, fantásticas, mitológicas, etcétera (3).

---

(1) Suele exigirse, además, que todos los actos de la composicion terminen en una situacion dramática ó cómica de mucho efecto: que intervenga en la accion el coro: que no escaseen las escenas de conjunto; que haya un número determinado de personajes prin ipales, y otras condiciones análogas impuestas por la naturaleza de la obra musical.

(2) Los italianos suelen dar á la ópera el nombre de *melodrama*. Este nombre se ha aplicado tambien á ciertos dramas franceses en que las situaciones c lminantes son acompañadas por la orque-ta. Hoy se designan así los dramas exagerados, en que sólo se trata de producir efecto por medio de situaciones violentas y terribles.

(3) Los libretos no suelen ser en las óperas completamente originales. Por regla general, se toman de obras dramáticas ya conocidas y que gozan de reputacion.

Además de estos géneros, hay otros ménos importantes, como el *vaudeville* francés, que es un sainete en que los personajes cantan canciones breves; la *tonadilla* y la *jácara* españolas, que más que una composicion dramática son una série de canciones (casi siempre burlescas), enlazadas por una accion extremadamente sencilla, y otras composiciones análogas.

La ópera, la zarzuela y los demás géneros dramático-musicales son muy modernos. Coincidieron con el desarrollo de la Música y nacen en el siglo XVII. Francia, Alemania, Italia y España son los países que más han cultivado este género, señaladamente los dos últimos. *Metastasio* (1698-1782), *Lorenzo d' Aponte* y *Romani* en Italia; *Scribe* en Francia; *Calderon*, *Bancés Candamo* y *Ventura de la Vega* en España, son los que más se distinguen como libretistas de ópera y zarzuela.

LECCION LIII.

Géneros poéticos compuestos.—La Sátira.—Su concepto.—Elementos que la constituyen.—Sus caractéres generales.—Sus diferentes tonos y formas.—Clases en que puede dividirse.—Importancia social de la Sátira.—Su desarrollo histórico.

Expuestos los tres géneros poéticos simples ó fundamentales, debemos ahora, conforme á lo indicado en la leccion XXXII, ocuparnos en el exámen de los llamados compuestos, mixtos ó de transicion, á causa de reunir elementos propios de aquellos (1). Estos géneros son tres, como en la

(1) Antes de examinar estos géneros, hemos hallado en los anteriormente expuestos multitud de variedades en que se mezclaban elementos propios de géneros distintos; pero bien por su escasa importancia, bien por aparecer siempre preponderante en ellas uno de dichos elementos, nunca se han considerado como verdaderos géneros independientes. Mas en las composiciones pertenecientes á los géneros que vamos á estudiar, los elementos distintos que las constituyen (épicos,

precitada leccion dijimos, á saber: la *Sátira*, la *Poesía Bucólica* y la *Novela*, caracterizándose la primera por la union de lo épico y de lo lírico; la segunda por la de estos dos elementos en ocasiones, y en otras por la de lo lírico y lo dramático y áun por la de todos ellos, y la tercera por la de lo dramático con lo épico.

La *Sátira* es la manifestacion poética de un elemento estético y moral de extraordinaria importancia: lo *satírico*. Lo satírico es el resultado de la union de la Crítica con lo cómico, ó lo que es igual, es el aspecto cómico de la Crítica, entendida en su más ámplio y universal sentido, esto es, como juicio de cualquier aspecto de la realidad en vista de un conjunto de principios, que constituyen lo que se llama el *ideal*. Cuando la objetividad sometida á la crítica aparece en contraposicion con el ideal que el crítico sustenta, y en esta oposicion resulta risible ó execrable, lo cómico ó lo feo (feo estético ó feo moral) se manifiestan, y el crítico prorumpe en ruidosa carcajada ó calurosa invectiva contra aquella. Pero no siempre es esta censura el fruto de un exámen reflexivo, ni de una comparacion entre un hecho y un principio, sino el resultado inmediato y directo de una intuicion que ve, sin reflexion científica, la impureza de la realidad y su oposicion al pensamiento y sentimiento del que la contempla. En tal caso, no se produce una crítica reflexiva y didáctica, sino un espontáneo movimiento del ánimo que se manifiesta en una explosion del sentimiento. Entónces el crítico deja de serlo para convertirse en poeta, y ora moía y ridiculiza con burlesco acento el objeto que le parece cómico y risible, ora se revuelve indignado contra él, si lo

---

líricos y dramáticos) se equilibran de tal suerte, que ninguno de ellos prepondera hasta el punto de que en el género fundamental á que caracteriza, puedan incluirse dichas composiciones. Podria hacerse la observacion de que, dado el concepto de estos géneros compuestos, entre ellos debiera incluirse la Poesía dramática, que generalmente se considera como objetivo-subjetiva: pero aunque así sea, no es la Dramática, como pudieran pensarse, una mera composicion de lo épico y lo lírico, sino la manifestacion de un elemento propio y sustantivo (lo dramático), que no resulta de la simple yuxtaposicion de los precitados; por lo cual no puede colocarse dentro de los géneros compuestos.

juzga inmoral y odioso; pero apelando siempre al arma del ridículo para combatirlo, por ser la más eficaz y terrible de todas. Dadas estas condiciones, aparece la Sátira, que no puede confundirse con la Crítica propiamente dicha, de la cual es la manifestacion estético-cómica.

Entraña, pues, la Sátira una oposicion entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta; pero esta oposicion puede ofrecer un carácter objetivo ó subjetivo, que dan á este género, segun los casos, un aspecto más épico que lírico ó vice-versa. Con efecto; aunque esta oposicion existe siempre y en virtud de ella formula sus censuras ó asesta sus burlas el poeta, cabe notable variedad en el grado con que éste interesa su persona y acentúa su subjetividad en el asunto. Cabe que, excitado poderosamente su sentimiento contra el vicio que combate, se encare con él y en lucha personal se afirme y revuelva contra lo objetivo, condenándolo airado á nombre de su sentimiento herido, de su conciencia indignada, de su razon sublevada contra una realidad odiosa ó ridícula; pero es tambien posible que, ocultando su pasion personal tras un elemento superior, haciéndose eco, no tanto de un estado de su ánimo, como de un principio general, representando (como en la Epica) una idea ó un sentimiento que son comunes á todos los hombres, ridiculice y condene lo objetivo, no á nombre propio, sino á nombre de la razon, de la justicia, del gusto, en suma, de algo tambien objetivo y permanente. En este último caso, la oposicion entre el objeto y el sujeto será la determinacion de un contraste más hondo entre un hecho y un principio, de que se hace intérprete el poeta. La oposicion entre el ideal y la realidad, vista y manifestada por el indivíduo; la oposicion entre este indivíduo y la objetividad; hé aquí las dos formas fundamentales en que se produce lo satírico, que siempre será objetivo y subjetivo, épico y lírico, pero más objetivo y épico que lírico y subjetivo en el primer caso, y vice-versa.

Siempre hay, por consiguiente, un elemento épico y un elemento lírico en la Sátira. Es épica, porque el poeta se inspira en la realidad, la describe, la representa con vivos

colores, narra los hechos que en ella se producen y manifiesta el estado de su conciencia en inmediata y necesaria relacion con ella. Es lírica, porque el poeta no se limita á exponer la realidad, sino que rechazándola y censurándola, afirma contra ella su propia subjetividad, y expresa el sentimiento personal de repulsion que dicha realidad le produce. Es, en suma, épico-lírica, porque expresa una oposicion declarada entre el objeto y el sujeto, ora éste se oponga á aquel por sí mismo y sin tener en cuenta objetividad de ninguna clase, ora lo haga á nombre de una objetividad que estima superior á la que condena.

Con arreglo á estas consideraciones, puede definirse la Sátira como *expresion ó manifestacion artística de la oposicion entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta, oposicion traducida por éste en censura ó mofa de dicha realidad.*

Ahora bien: ¿qué belleza expresa y realiza el poeta satírico? Ante todo, aquella belleza que el Arte da á todo lo que manifiesta ó representa, por medio de la forma ideal ó imaginativa de que lo reviste. Además, la belleza que existe en esta misma oposicion grandiosa, atrevida, verdaderamente dramática, del sujeto y el objeto, y la que reside en el ideal superior que al poeta inspira.

Esta última, sin embargo, no siempre existe. Muchas veces el poeta satírico no ridiculiza ni censura la realidad á nombre de principio alguno, sino obedeciendo á una voluntariedad caprichosa. La tendencia del espíritu humano á ridiculizarlo todo, aunque sea sin motivo, á ver lo ridículo y lo deforme donde no existe, ó á suponerlo voluntariamente para tener el placer de mofarse de lo real, es causa de que á veces el poeta no oponga un ideal superior á la realidad que pretende negar y destruir (1). En tal caso, lo satírico se

---

(1) En tal caso, la Sátira es escéptica; niega por negar, sin afirmar nada con que sustituir á lo negado. ¿Puede considerarse esta sátira como legítima bajo el punto de vista moral y social? Si la carencia de afirmaciones se debe á que la negacion es injusta y nace sólo de un capricho arbitrario del poeta, es indudable que sátira semejante merece

trueca en humorístico, y la belleza de la obra se limita á la que nace de su forma y tambien á la que indudablemente ofrece este atrevido arranque de la subjetividad.

Pero, en general, la belleza expresada por el satírico es la del principio superior, del ideal más perfecto que opone á la realidad por él censurada; es la belleza de la virtud á cuyo nombre condena el vicio; de la justicia que contrapone á la violencia y á la tiranía; de la razon que le inspira para combatir el error; del buen gusto que le mueve á rididiculizar la fealdad. Cuando esto sucede, la Sátira ofrece un aspecto didáctico y en ciertos casos moral; más no ha de entenderse por eso (como piensan muchos preceptistas), que es una mera forma de la Poesía didáctica propiamente dicha; pues el satírico no obedece á un propósito científico, sino al noble impulso de aniquilar el mal en todas sus formas y de dar espansion al sentimiento de protesta que rebosa su alma.

Cierto que la Sátira puede ejercer una accion educadora y entrañar una saludable enseñanza; pero nunca es la vestidura poética de un propósito docente; no es la exposicion metódica de lo verdadero, de lo bello ó de lo bueno; sino el espontáneo movimiento del espíritu del satírico contra la realidad que le subleva.

Como hemos dicho, en la Sátira hay siempre un elemento cómico, que puede preponderar hasta el punto de ser exclusivo ó reducirse á un papel muy secundario. Sin embargo, cuando en la Sátira desaparece por completo el elemento cómico, puede decirse que la composicion deja de ser satírica. Por más que el alma del poeta esté poseida de indignacion, por amargas que sean sus censuras, fuerza es que en la obra satírica haya alguna manifestacion de lo cómico. El poeta satírico rie siempre; pero su risa recorre todos los grados, desde la sangrienta carcajada del sarcasmo, manifestacion convulsiva de un alma indignada, hasta la regoci-

---

condenacion. No sucede otro tanto si la negacion se funda en motivos racionales y la falta de afirmacion proviene únicamente de no existir nada con que reemplazar lo negado. Siendo así, la legitimidad de la sátira es indiscutible.

jada risa de la alegre mofa dirigida contra una ridiculez insignificante. Si en la realidad condenada por el poeta hay verdaderamente un aspecto cómico, complácese aquel en ponerlo de relieve y hacerle blanco de sus ataques; si no lo hay, lo supone, lo crea y lo aprovecha como si fuera real. Pero rara vez tiene que apelar el poeta á este recurso extremo, pues pocas cosas dejan de ofrecer puntos vulnerables al penetrante análisis de un entendimiento intencionado y agudo.

La sátira á veces no encierra una censura explícita de lo satirizado; sino que se limita á señalar la existencia de una realidad cómica. Tal acontece en los epigramas y en ciertas composiciones burlescas puramente descriptivas (como nuestras letrillas, por ejemplo), en que el poeta no hace otra cosa que presentar en un breve cuadro algunas situaciones cómicas ó ciertas ridiculeces. Pero aunque la censura no sea expresa, aunque el poeta oscurezca su personalidad tras una narracion ó descripcion puramente épicas, fácil es comprender que no puede estar conforme con aquello que ridiculiza y que en su obra va envuelta una censura tácita. Los epigramas, sin embargo, no caben en esta regla. La intencion que hay en ellos se reduce á excitar la risa por medio de una ocurrencia ingeniosa, de la narracion de un incidente cómico, etc. Entran en la Sátira porque revelan un propósito burlesco, que denota cierta oposicion (muy leve, sin duda), entre el poeta y la realidad, á cuya costa rie aquél; pero faltan á una condicion esencial de la Sátira, y deben considerarse como la más ínfima manifestacion de este género (1).

No se manifiesta sólo lo satírico en lo que especialmente se llama Sátira; sino tambien en ciertos géneros épicos y dramáticos, como el poema burlesco y la comedia, y en la

(1) En rigor, el epigrama pudiera considerarse como una composicion épica, toda vez que se limita á la narracion breve de un hecho cómico. Cuando tiene el carácter de censura ó mofa de una persona, de una institucion, etc., es cuando propiamente cabe dentro de la Sátira.

Novela; pero en estos géneros no suele manifestarse el elemento subjetivo con tanta energía como en la sátira propiamente dicha.

Gran variedad de tonos y de formas admite el género satírico. Bajo el punto de vista de su intensidad y energía, caben en él numerosos matices y grados, desde la simple indicacion de un incidente cómico (epigrama), hasta la enumeracion festiva de una série de ridiculeces, contrasentidos y vicios sociales (letrilla burlesca); desde la burla punzante, pero exenta de indignacion, de un error literario ó artístico, de una costumbre ridícula, de un vicio social de escasa importancia, hasta la protesta amarga ó el grito de indignacion lanzado contra grandes vicios, enormes injusticias y execrables crímenes; desde la mera expresion subjetiva de la idea ó el sentimiento del poeta, hasta la pintura fiel de las costumbres, ó la narracion de los hechos censurados (cuadros de costumbres políticas, literarias, privadas, etc.); desde la sátira personal que se ensaña contra un individuo á quien ridiculiza y denosta, hasta la que se dirige contra personalidades colectivas, instituciones, costumbres, ideales, creencias, etc.; desde la que sólo se propone producir risa y regocijo, hasta la que intenta naturalizar y aleccionar; desde la que quiere corregir y mejorar lo que critica, hasta la que tiende á destruirlo; desde la que obedece al severo dictado de la razon y la justicia, hasta la que es eco de violentas pasiones y ciegos intereses; desde la que se hace á nombre de elevados principios é ideales, hasta la que es caprichoso fruto del espíritu escéptico, burlon ó mal humorado del poeta.

No menor variedad se observa en las formas de que la Sátira se sirve. A veces es exposicion directa del estado de conciencia del poeta; otras su pensamiento se encarna en una accion dramática ó novelesca, en una ficcion alegórica, en una narracion de sucesos, en una descripcion de personajes, tipos y hechos sociales, ó en un animado diálogo. Manifiéstase en ocasiones la persona del poeta, narrando, describiendo, exponiendo, burlándose, indignándose, imprecando; en otras se oculta tras narraciones, descripciones,

alegorías ó diálogos. Suele servirse tambien el satírico de la forma epistolar; emplea indistintamente el verso y la prosa, y en el primer caso recorre todos los tonos y formas de la versificacion, desde la grandiosa y solemne sátira clásica, hasta la juguetona letrilla y el breve epigrama, como en la prosa adopta todos los estilos posibles.

Puede, por tanto, dividirse la Sátira en muchas y diferentes clases por razon del predominio de los elementos que la constituyen, del tono que en ella domina, del fin que se propone, de los asuntos en que se inspira y de las formas que emplea. Así será *objetiva* ó *subjetiva*, segun que el poeta se inspire, al oponerse á la realidad, en un principio ó ideal superior, ó en su individualidad subjetiva, en cuyo caso se denominará *humorística*; *afirmativa* y *negatiga* ó *escéptica*, segun que el poeta afirme una realidad superior á la que contradice, ó se limita á negar sin afirmar; *filosófica* ó *moral*, si tiende á corregir y mejorar la realidad, ó *burlesca* si se contenta con ridiculizarla y á costa de ella excitar la risa; *religiosa*, *política*, *moral*, *científica*, *artística*, *literaria*, *personal* etcétera, segun la naturaleza del objeto á que se dirigen sus ataques.

Por razon de la forma puede dividirse la Sátira en *poética* y *prosáica*, pudiendo ser ambas *expositivas*, *narrativas*, *descriptivas*, *dialogadas*, *epistolares*, *alegóricas*. En la sátira escrita en verso, se comprenden la *sátira clásica*, la *letrilla*, el *epigrama*, la *fábula satírica*, la *semblanza* y otras composiciones ménos importantes. En la sátira prosáica pueden incluirse los *diálogos satíricos*, las *alegorías satíricas*, los *cuadros de costumbres*, los *artículos crítico-satíricos*, *políticos y literarios*, los *refratos* y *semblanzas* y otras muchas composiciones que sería prolijo enumerar.

Inútil es encarecer la importancia moral y social de la Sátira. El ridículo es el arma más temible que el hombre puede usar; lo que resiste á la censura séria, á la objeccion fundada, á la indignacion y á la cólera, difícilmente resiste á sus ataques. Por eso la Sátira es arma peligrosísima que debe emplearse con extrema prudencia, pues nada hay más mortífero que sus golpes. Si puesta al servicio de una noble idea y

de un propósito moralizador, puede reportar ventajas inestimables á la causa del bien, de la belleza y de la verdad, trocada en arma que manejan torpes pasiones é intereses, consagrada á denostar lo bueno y lo verdadero, puede, sino alcanzar victoria definitiva, ser causa al ménos de graves perturbaciones. Y debe tenerse en cuenta que si la sátira moral y severa, la sátira de carácter didáctico, no suele producir efectos muy eficaces ni inmediatos, la sátira burlesca, irónica y punzante casi siempre los produce. Los ataques de los filósofos, las censuras de los moralistas causaron menos daño al paganismo que los zumbones diálogos de Luciano; el ideal caballeresco no murió á manos de los graves varones que en términos austeros lo condenaron, sino á impulsos de las carcajadas de Cervantes y Rabelais.

En las contiendas religiosas, políticas, científicas, artísticas y literarias, el arma de la sátira se esgrime con destreza y encarnizamiento por las sectas, escuelas, partidos que en ellas toman parte; siendo lo más frecuente en tales casos que la Sátira se ponga al servicio de la pasion y del interés más que de la razon y la justicia. Cuantos daños puede causar en tales condiciones, no hay para qué decirlo. Pero cuando más perniciosa y ménos legítima aparece, es cuando toma el agresivo y antipático carácter de sátira personal (1).

La Sátira es propia de todos los pueblos y tiempos(2), pues en todos hay vicios y riculeces sociales é individuales que se prestan á la censura y á las mofas, y en todos revela el hombre su tendencia á burlarse de cuanto existe. Pero los momentos más propicios para la aparicion de este género, son aquellas épocas de transicion y de crisis que atraviesa la humanidad, en que los ideales existentes se desvanecen y desacreditan, y el espíritu tiende á nuevas formas de vida. Entónces es cuando más se manifiesta la contraposicion entre la reali-

(1) En tales casos recibe los nombres de *libelo* y *diatriba*.

(2) Como todos los géneros poéticos, la Sátira puede ser espontáneo-popular y erudito-reflexiva. Hay muchos cantos populares de carácter satírico, y ciertas composiciones satíricas de la Edad Media son fruto de la inspiracion popular. Sin embargo, en este género predomina habitualmente el elemento erudito.

dad (inspirada en añejos ideales) y los espíritus anhelantes de reformas y progresos; entre las nuevas ideas que se anuncian como fórmulas de un porvenir mejor, y los antiguos y ya desacreditados principios que determinan los hechos. Tambien en épocas de corrupcion y decadencia, cuando por todas partes cunde el mal en todas sus formas, cuando las costumbres se pervierten, los caractéres se rebajan y las instituciones se corrompen; ó bien, cuando (limitándose la decadencia á una sola esfera de la vida), el gusto artístico se extravía, la ciencia se encamina por extraviados senderos, ó en las costubres se muestran ridiculeces y extravagancias, los espíritus sensatos y dignos que se libran del contagio, acentúan su oposicion á semejante estado de cosas, y la Sátira surge como una protesta natural y necesaria contra tales descaminos. En estos casos la Sátira se inspira siempre en los buenos principios, olvidados por la sociedad y afirmados con energía por el poeta contra los vicios que corroen á ésta. Pero en el caso ántes citado, no siempre el satírico opone un ideal superior al que es objeto de sus ataques; pues muchas veces se encierra en una negacion puramente escéptica, debida acaso á no existir todavía (ó al ménos no ser conocido por el poeta), un ideal que pueda sustituir al que se extingue.

Requiere la Sátira cierto grado de desarrollo de las energías individuales, cierto valor é independencia del sentimiento individual, y por eso no suele aparecer en sociedades donde estos sentimientos y energías tienen poco ascendiente, por razon del carácter de la raza ó del sistema religioso y político del país. Tal es la razon de que la Sátira no aparezca en el Oriente, donde la individualidad está absorbida por el régimen de las castas ó por el dominio de la teocracia y del despotismo, y donde la uniformidad y fijeza de las creencias impide la aparicion de esos estados críticos que tan favorables son para el desarrollo de este género.

La Sátira apareció en Grecia, pero bajo las formas del poema paródico ó burlesco y de la comedia, no bajo las que estudiamos aquí. Solamente *Alceo* en algunas composiciones políticas, y *Arquíloco de Paros*, inventor del *yambo*,

cultivaron la Sátira en su forma lírica (1). Más tarde, en la época del imperio romano, *Luciano de Samosata* satirizó la religion pagana, las escuelas filosóficas y las costumbres en epigramas y opúsculos, y sobre todo, en sus admirables *Diálogos*. La sátira de Luciano es puramente negativa y escéptica.

En Roma adquirió la Sátira tal influencia y desarrollo, que los romanos afirmaron que era creacion exclusivamente suya (*satira tota nostra est*, dijo Quintiliano), afirmacion inexacta, como de lo expuesto puede colegirse.

Recorrió la sátira romana todos los grados, desde la amable censura de Horacio, hasta el sangriento epigrama de Marcial y la colérica invectiva de Juvenal. *Ennio*, *Lucilio* (148-103 a. d. C.), *Varron* (116-27), *Catulo*, *Horacio*, *Persio* (34-62 d. C.), *Juvenal* (42-124), *Marcial* (40-104), y algun otro de ménos importancia, son los que cultivaron la Sátira en Roma.

En la Edad Media tuvo la Sátira gran importancia. Desde el punto en que se inició la protesta contra el régimen feudal y áun contra la Iglesia católica, la Sátira apareció en todas sus formas. Además de los poemas y composiciones dramáticas satíricas y de los cuentos burlescos y licenciosos, la Sátira en sus formas líricas fué cultivada por los trovadores provenzales, por los autores de los *Fabliaux* franceses, entre los cuales se distingue *Rutebeuf*, por el poeta popular francés *Villon*, por algunos satíricos alemanes (*Brandt*, *Murner*, *Fischart*), y por ingénios españoles, como el *Arcipreste de Hita*, *Pero Pomez*, *Juan Alfonso de Baena*, *Anton de Montoro* y otros ménos importantes.

A partir del Renacimiento, la Sátira llega á su más alto grado de prosperidad, y se manifiesta en todo género de formas, siendo religiosa, política, moral, literaria, poética,

---

(1) Afírmase tambien que el filósofo cínico *Menipo* escribió sátiras en prosa mezclada con verso. Varron llamó á sus obras satíricas *sátiras menipeas*, y este nombre se dió tambien á un libelo político, escrito en verso y prosa, y publicado en Francia en la época de las guerras de la Liga, poco tiempo despues de la muerte de Enrique III.

prosáica, etc., y adquiriendo carácter humorístico y amargo, principalmente en el siglo XIX.

La literatura alemana es pobre en escritores satíricos. Sólo se distinguen en ella *Immermann*, *Heine* y algun otro de escasa importancia. Más rica en producciones de este género la literatura inglesa, ofrece gran número de obras satíricas notables, en prosa y en verso. *Swift* (1667-1745), *Sterne* (1713-1768), *Lord Byron*, *Moore*, *Austin*, son los más distinguidos satíricos de Inglaterra. Pero la forma que habitualmente toma allí la Sátira, es la novela.

La sátira moderna se inicia en Francia con la *Sátira Menipea*, dirigida contra los partidarios de la Liga en 1594 (1). *Marot*, *D'Aubigné* (1550-1630), *Régnier*, *Boileau*, *La Bruyére* (1639-1696), *Voltaire*, el primero de los satíricos franceses, *Béranger*, *Pablo Luis Courier* (1773-1825), *Barbier*, *Víctor Hugo*, han cultivado con brillantez, y en todas sus formas, el género satírico.

Italia no carece de satíricos notables, áun sin contar entre ellos los numerosos cultivadores de la Poesía épico-burlesca. Distínguiéronse en los siglos XVI y XVII *Ariosto*, *Berni*, *Aretino*, escritor licencioso é insolente, *Menzini* (1646-1704), el pintor *Salvator Rosa* (1615-1675). En los siglos XVIII y XIX, han brillado *Parini* (1729-1799), *Leopardi*, que recuerda en sus *Diálogos* á Luciano, *Giusti* (1809-1850), y otros ménos importantes.

España ha producido satíricos muy notables desde el siglo XVI hasta nuestros dias, tales son: *Castillejo*, los *Argensolas*, *Quevedo*, que es el más notable de todos, *Góngora*, *Barahona de Soto*, *Jaúregui*, *Miguel Moreno*, *Baltasar de Alcáraz* (1530-1606), *Salazar y Torres* (1642-1675), *Gracian* (m. 1658), *Lope de Vega*, *Francisco de la Torre*, *Cervantes*, *Velez de Guevara* (1570-1644), *Santos*, *Eugenio de Salazar*, *Hidalgo*, *Jovellanos* (1744-1811), *Vargas Ponce* (1760-1821), *Herbás* (Jorge Pitillas), *Iglesias* (1748-1791), *Moratin* (hijo),

(1) Antes habia florecido el gran satírico Rabelais; pero su obra es una novela semejante al *Quijote* y no una sátira en el sentido usual de la palabra.

Arriaza, Gallardo, Miñano, Lafuente (1806-1866), y *Larra* (1809-1833), conocido por el nombre de Fígaro, que es el satírico más notable que España ha tenido en la época presente.

LECCION LIV.

Géneros poéticos compuestos.—La Poesía bucólica.—Su concepto.—Elementos que en ella aparecen.—Sus caractéres.—Su desarrollo histórico.

La naturaleza no sólo ha inspirado á los poetas las composiciones que en otro lugar (Leccion XXXVIII) hemos estudiado bajo el nombre de Poesía épico-naturalista ó descriptiva. En este género, el poeta canta la naturaleza sin relacionarla con el hombre; pero hay otro en que canta la vida del hombre en el seno de la naturaleza. Este género es el que se denomina *Poesía bucólica* y tambien *rústica* ó *pastoril*, si bien este último nombre no es muy adecuado.

En todo tiempo causó en el hombre impresion profunda la vida de la naturaleza, por lo que anheló vivir libre y sosegado en medio de ella. Sobre todo, en los hombres habituados á la vida de las ciudades, se desarrolló la aficion á la del campo; y cansados en su ruidosa y trabajada existencia, envidiaron la de los pastores. Pocos son los poetas que no han celebrado los encantos de esa vida y han exagerado en sentidos versos su anhelo de respirar el aire embalsamado de los campos, olvidar sus pesares y descansar de sus fatigas en la soledad apacible de los bosques y en el ameno retiro de los sosegados valles.

De aquí la aparicion de la Poesía bucólica. Cantar los goces de la vida campestre, pintar los afectos sencillos de rústicos pastores, retratar las escenas de su tranquila existencia, y extendiéndose á otros aspectos de la naturaleza, cantar la vida de los pescadores, los placeres de la caza, los en-

cantos de la vida agrícola, tales han sido los objetos que se ha propuesto la Poesía bucólica, que puede definirse, por tanto: *la expresion y representacion de la belleza de la vida humana desarrollada en íntimo y amoroso contacto con la naturaleza.*

Fácil es comprender que esta poesía no es meramente objetiva ni subjetiva. Si el poeta expresa en ella el sentimiento que en su alma produce la naturaleza y canta las perfecciones de ésta, tambien describe sus bellezas, narra la vida y pinta los afectos de los hombres que en medio de ella viven. Y como quiera que al retratar la existencia de las gentes rústicas, suele representarla en forma dramática, y sirviéndose del diálogo, síguese que la Poesía bucólica es épico-lírico-dramática: épica, en cuanto canta la objetividad de la naturaleza y de la vida rústica; lírica, en cuanto expresa el sentimiento del poeta, inspirado por la contemplacion de tales objetos; dramática, en cuanto representa dramáticamente, por medio del diálogo, la vida y los afectos de las gentes rústicas.

Pero no en todas las composiciones bucólicas se hallan estos elementos. Algunas hay puramente expositivas; otras son épicas (narrativas y descriptivas); otras dramáticas; algunas mixtas, pues en ellas se mezclan la narracion y el diálogo é interviene la persona del poeta. Pero los elementos épicos y líricos rara vez faltan en ellas; el que no aparece siempre es el dramático, que sólo se manifiesta en ciertas composiciones, y áun en ellas suele ir mezclado con elementos narrativos y descriptivos (1).

Cualquiera que sea la forma de las composiciones bucólicas, lo que en ellas se exije principalmente es delicadeza de sentimientos. La composicion bucólica ha de estar penetrada por un vivo sentimiento de la naturaleza; háse de respirar en ella el fresco y agradable ambiente del campo; y los afectos personales que el poeta pinte han de ser sencillos,

---

(1) No sucede así en el drama pastoril; pero éste, aunque es una manifestacion de la Bucólica (como la novela pastoril) tiene su propio lugar, como hemos visto, en el género dramático.

delicados y tiernos. Adornados, además, los cuadros que presente, con todas las galas de la imaginacion (para lo cual ha de poseer el poeta un notable talento descriptivo), la composicion ofrecerá indudables encantos, y producirá en el alma aquel dulce y sosegado deleite que causa la contemplacion de las escenas y los espectáculos en que el poeta se inspira. Manejado de esta suerte el género bucólico, podrá contarse entre los más bellos y poéticos, y despertar las emociones más agradables y los afectos más puros.

Empero, para conseguir esto es preciso que el poeta sea espontáneo, que verdaderamente sienta lo que dice, y que su amor á la naturaleza sea sincero. La primera condicion del género bucólico es la naturalidad y la sencillez, y nada le cuadra ménos que la afectacion. De la tierna sensibilidad que requiere, á la empalagosa sensiblería propia del poeta erudito y cortesano qne sólo de oidas conoce la vida campestre, y dista mucho de apreciar sinceramente sus encantos, media un abismo. Y sin embargo, la Poesía bucólica casi siempre ha caido en la afectacion más exagerada y en el sentimentalismo más falso, trocándose en un género artificioso y convencional, sobre todo en la época moderna.

Este grave pecado de la Poesía bucólica, que le ha acarreado merecidas censuras y un rápido descrédito, se debe principalmente al empeño que tuvieron sus cultivadores modernos de encerrarse en los límites que la trazaron los antiguos, reduciéndose á cantar la vida pastoril y dando á ésta un colorido falso. En vez de dilatar el campo de la Bucólica por toda la naturaleza; en vez de buscar la inspiracion en los variados aspectos de la vida del hombre en relacion con ella (agricultura, pesca, navegacion, caza, vida pastoril, etc.); en vez de pintar con verdad y sencillez, aunque sin grosera llaneza ni rastrero prosaismo, los afectos de los rústicos, y los variados incidentes de su vida; en vez de cantar todas las relaciones poéticas en que el hombre (sea ó no rústico) puede hallarse con la naturaleza;—los poetas bucólicos, siguiendo servilmente las huellas de Virgilio, pero sin competir con él, diéronse á imaginar pastores y zagalas almibarados, eruditos y cortesanos, que en artificiosas fra-

ses y con afectada sensibilidad, cantaban sus quejas amorosas, ó celebraban frias competencias poéticas, y crearon una naturaleza y una vida pastoril puramente convencionales, frias, monótonas, empalagosas y no poco ridículas. Deleitaba á los cortesanos aquella pintura absurda y falsa, pero repugnaba al buen sentido de los verdaderos artistas, y no tardó mucho en desacreditarse semejante género, envolviendo en su ruina desgraciadamente á toda la Poesía bucólica, que no era culpable de tales extravíos. Por esta razon, el género que nos ocupa puede hoy considerarse como muerto, y su resurreccion es muy difícil, á ménos que rompa los antiguos moldes y se encamine por nuevos rumbos.

Las composiciones bucólicas pueden ser, segun lo dicho anteriormente, expositivas, narrativas, descriptivas, dialogadas y tambien expositivo-dialogadas y narrativo-dialogadas. Escríbense siempre en verso (salvo cuando adoptan la forma novelesca, pero en tal caso son uno de los géneros en que se divide la Novela), y pueden usarse en ellas todas las combinaciones métricas, cuidando siempre de que el lenguaje sea poético y abundante en imágenes, y de que la versificacion sea sonora y elegante. Cuando son dialogadas, importa que el lenguaje de los interlocutores sea sencillo, natural y acomodado á su condicion rústica, pues nada hay más ridículo que poner en boca de pastores el lenguaje de los cortesanos; pero no por eso ha de incurrir el poeta en la llaneza y grosería con que tales gentes suelen producirse.

Suelen dividirse las composiciones bucólicas en *églogas*, *idilios* y *dramas pastoriles*, pero estos últimos pertenecen á la Poesía dramática. Las églogas se dividen á su vez en *pastoriles*, *piscatorias* y *venatorias*, segun que cantan la vida de los pastores, pescadores ó cazadores.

Los críticos y preceptistas se han esforzado por establecer una verdadera distincion entre las églogas y los idilios; pero sus trabajos han sido vanos. Algunos han sostenido que el idilio se diferencia de la égloga en ser narrativo, al paso que ésta es dialogada ó narrativo-dialogada; otros señalan como carácter del idilio el predominio del elemento lírico ó subjetivo; pero ni unos ni otros tienen razon, pues hay idi-

lios y églogas de todas las clases precitadas (1). La verdad es que idilio y égloga son la misma cosa, y que la diferencia sólo consiste en el nombre, siendo *idilio* el que daban los griegos á estos composiciones, y *égloga* el que les aplicaron los latinos.

La Poesía bucólica nació en Grecia, siendo sus principales cultivadores en aquel país *Teócrito*, *Bion* y *Mosco*. A imitacion de Teócrito, escribió sus églogas *Virgilio*, siendo él y su modelo los dos poetas bucólicos más grandes que han existido.

En la Edad Media se hallan vestigios del género bucólico en ciertas composiciones de los trovadores provenzales (*albadas*, *serenatas*, *pastorelas* y *vaqueras*), imitadas con acierto en España por el *Arcipreste de Hita* y el *Marqués de Santillana*. Tambien se escribieron en Castilla algunas églogas dramáticas destinadas á la representacion.

Despues del Renacimiento, y merced á la influencia clásica, renace la Poesía bucólica. Los poetas de la Edad Moderna imitan servilmente á Virgilio y no tardan mucho en caer en la afectacion á que antes nos hemos referido, señaladamente en Francia.

Italia inició esta restauracion de la Bucólica. *Sannazaro* (1458-1530), dió el ejemplo y lo siguieron los cultivadores del drama pastoril (*Tasso* y *Guarini*), *Marini* y sus imitadores, y los *Arcades*, entre los cuales se distinguen *Zappi* (1667-1719) y *Frugoni* (1692-1778).

A imitacion de los italianos, cultivaron en España el gé-

---

(1) Algunos escritores modernos extienden el nombre de idilio á toda composicion sentida y delicada en que se expresan existencias naturales y humanas con la gracia espontánea de la primera juventud. Esta definicion del idilio no cabe en el concepto de la Poesía bucólica, sino que se extiende á multitud de manifestaciones de la Epica y la Lírica. El idilio, en tal caso, más que un género sería la expresion de un elemento estético especial, que podria manifestarse en multitud de géneros, y en él cabrian muchas baladas, doloras, cuentos épicos, leyendas, madrigales, etc. Lo cierto es que el significado de esta palabra es muy vago, y buena prueba de ello es que hoy se llama idilios á muchas composiciones legendarias, como los celebrados idilios de Tennyson y otros semejantes.

urci
isco
Veg
anci
e de
ra,
amo
e y *i*
8-1
Rac
en l
ndo
es m

npu
oéti
nzas
es y

se
und
itad
apa
exte
ues
nto
oes
, p
la
o c
nent
la l
e en
i ate

Todas las composiciones á que se da el nombre de novelas son narraciones prosáicas de acciones imaginarias (fundadas á veces, sin embargo, en datos históricos) que entrañan, por lo general, un interesante conflicto dramático. Lo que en ellas se retrata ès la vida humana en todos sus aspectos: las luchas que en ella se producen, los caractéres que en estas luchas se manifiestan y desenvuelven, los acontecimientos trágicos, dramáticos y cómicos que constituyen la trama de la vida, tanto en su aspecto colectivo y público (en la vida histórica y política), como en su aspecto familiar é individual (en la vida privada), tanto en el objetivo y exterior como en el interno y subjetivo; en suma, todo lo que constituye el asunto de la Poesía dramática.

Pero todo esto se expresa y desenvuelve en la Novela por medio de la narracion (1). El novelista relata los hechos, pinta los caractéres, describe los lugares y las costumbres, reproduce los diálogos de sus personajes, procede, en una palabra, como el poeta épico ó el historiador. La vida humana no se representa en la Novela; se narra, y las composiciones de este género son, por consiguiente, dramas narrados. Fácilmente se infiere de esto que no puede incluirse la Novela entre los géneros dramáticos. Pero, ¿no podrá colocarse entre los épicos, como lo han hecho muchos preceptistas?

Hay en la Novela elementos puramente dramáticos que impiden colocarla en la Poesía épica. La pintura de afectos y caractéres tiene en ella una importancia mayor que en los poemas épicos, y el elemento individual ó subjetivo comienza á sobreponerse á los elementos objetivos de éstos. La oposicion y la lucha de afectos, el antagonismo de caractéres que presta interes dramático á la accion, tienen en la Novela una preponderancia que se significa en el mayor uso de la forma dialogada, en el predominio de la accion sobre la narra-

(1) Hay novelas dialogadas y otras escritas en forma epistolar. Las primeras son muy escasas y por razon de sus dimensiones no pueden considerarse como obras dramáticas. Las segundas son narrativas, siquiera la narracion se ponga en boca de los personajes.

cion, en la viveza de su estilo y en la forma prosáica de su lenguaje.

Además, al paso que la Poesía épico-heróica (única á que podria asimilarse la Novela), se inspira en los hechos más grandes de la historia, y nunca en la vida privada, la Novela se complace en pintar los sucesos de ésta, y si por ventura elige asuntos históricos, más se fija en los detalles anecdóticos y en la vida interior de los personajes de la historia, que en los hechos culminantes de ésta.

Ni tampoco existe afinidad entre el tono elevado de la Epica y el lenguaje familiar de la Novela, entre el ideal de aquella y el de ésta, entre la intervencion de la fantasía colectiva y popular en las creaciones épicas y el carácter individual de las novelescas. No es, pues, la Novela un género épico, ni siquiera una epopeya bastardeada, como ha solido decirse (1).

Pero si la Novela no es un género dramático ni épico, no es posible desconocer que participa de las condiciones de éstos; pues sus formas narrativas son épicas, y su fondo es indudablemente dramático. La Novela es, por consiguiente, un género épico-dramático, en que el drama es el fondo y la narracion épica es la forma, y que puede definirse: *la representacion artística de la belleza dramática de la vida humana, manifestada por medio de una accion interesante, narrada en lenguaje prosáico.*

Participando la Novela de la naturaleza del poema dramático y de la del épico, tiene grandes semejanzas con ámbos (sobre todo con el primero), pero tambien notables diferencias, que no permiten considerarla como una simple suma de lo épico y lo dramático.

Con efecto; aunque en el fondo no es la Novela otra cosa que un drama, su forma le da caractéres muy distintos de éste. En vez de circunscribirse á los estrechos límtes que

(1) Los que esto han dicho han tenido en cuenta el hecho de que en nuestros dias la Novela ha reemplazado á la Epica; pero esto no significa que la primera sea la degeneracion de la segunda, sino que es su natural y legítima heredera, por razon del modo de ser de la sociedad presente.

imponen al poeta dramático el diálogo y la representacion escénica, el novelista disfruta de la más ámplia libertad. Pudiendo dar á su obra toda la extension que quiera, y emplear la narracion y la descripcion, además del diálogo, le es posible abarcar acciones muy extensas; relatar la vida entera de un hombre; pintar un período histórico entero; retratar menudamente á los personajes, analizando con toda minuciosidad sus caractéres; exponer con todos los detalles necesarios los antecedentes de la accion; cambiar cuando le place de lugar y de tiempo; aglomerar multitud de episodios é incidentes, dando así á la accion mayor variedad y riqueza; describir los lugares en que el drama que refiere se realiza; en suma, unir al movimiento é interés del poema dramático la amplitud y extension del poema épico. Es la Novela, en tal sentido, un drama que adquiere las ámplias y dilatadas proporciones de la Epopeya y de la historia.

Además, la forma propia de la Novela abre ancho campo á la manifestacion del elemento lírico (que siempre ocupa en ella un lugar secundario, sin embargo). Al relatar los hechos, al pintar los caractéres, al describir los lugares, por medio de digresiones de todo género, puede el novelista manifestar á su sabor sus ideas y sentimientos personales y exponer el fin moral ó trascendental que en su obra se propone, sin perjuicio de servirse de sus personajes para el mismo objeto. De esta suerte puede reunir la Novela todos los elementos de los distintos géneros poéticos, y ser una verdadera síntesis de todos ellos.

Aseméjase, por tanto, la Novela al drama en su movimiento é interés, y al poema épico en su amplitud. Diferénciase del primero por mezclar elementos épicos y líricos á la accion dramática, por ser más extensa y libre, por representar la realidad más completamente, pues ofrece el espectáculo de la vida en todos sus aspectos y relaciones, y es á la vez drama, epopeya é historia. Distínguise de la Epica heróica por no limitarse á la vida pública y colectiva, ni ceñirse al tono solemne y levantado de aquella, pues abarca todos los aspectos de la existencia humana, desde lo cómico á lo trágico, desde los más sencillos cuadros de la vida familiar, hasta los

más heróicos hechos de la vida de los pueblos; admite todo género de personajes; emplea todas las formas posíbles del estilo; y es en tal sentido, el cuadro más completo y acabado de la vida del hombre. Es, en suma, el género que bajo una forma prosáica, los resume todos, y su única inferioridad, con respecto á la Dramática, consiste en no representar los hechos con la verdad y la ilusion que son propias de la representacion escénica.

La Novela es eminentemente humana. Su asunto constante es la vida humana, aunque á veces se remonta á elevadas regiones. La naturaleza no es objeto de su atencion, sino en cuanto es teatro de los hechos que refiere, y el mundo de lo ideal y lo divino no es considerado por ella sino en inmediata relacion con el mundo humano. La intervencion de lo maravilloso es impropia de la Novela, á no ser en la llamada novela fantástica.

La Novela tiene en su forma gran semejanza con el poema dramático, y su accion se sujeta casi á las mismas leyes que éste, en lo que toca á sus partes, á los caractéres de los personajes, etc. La unidad y variedad de la accion son reglas de la Novela, como de toda composicion poética, pero tiene más amplitud en lo que respecta al número y extension de los episodios.

Respecto á la forma, la única propia de la Novela es la narracion, que puede suponerse hecha por el protagonista ó por cualquiera de los personajes de la obra, en forma de memorias, de correspondencia epistolar, etc.; pero generalmente se presenta como obra del autor. Tambien suele haber novelas dialogadas.

El diálogo es muy importante en la Novela, y debe ofrecer los mismos caractéres de verdad, naturalidad y animacion que el de las obras dramáticas. En estilo y lenguaje, la libertad del novelista es absoluta: todos los tonos, desde el más sublime el más llano; todos los estilos, desde el más florido al más severo; todas las formas del lenguaje, desde el lenguaje figurado y florido hasta el familiar, son igualmente admisibles, siempre que sean adecuadas al asunto y siempre

que la familiaridad no raye en groseria y la llaneza en incorreccion.

En la division de géneros de la Novela, es conveniente que nos atengamos á lo que es en ella expresado, lo cual nos dará una division semejante á la de la Poesía épica y á la del drama. Hay, con efecto, novelas en que principalmente se atiende á la pintura de los caractéres humanos, al desenvolvimiento de las luchas interiores de la conciencia, y éstas se asemejan al drama y á la comedia psicológicos. Otras, cuyo fondo es histórico, corresponden al poema heróico y á las producciones dramáticas de carácter histórico. Las que encierran una concepcion trascendental, sea filosófica, social, religiosa, política, etc., asimílanse á los dramas de este género y á los poemas filosófico-sociales. Hay tambien novelas cómicas y satíricas, análogas á la comedia y al poema burlesco; novelas de costumbres y de intriga, semejantes á los dramas y comedias de este nombre; novelas pastoriles, que son una forma prosáica de la Bucólica; cuentos y novelas cortas, que representan en este género lo que el cuento épico, la leyenda y el sainete; novelas fantásticas, que se asemejan á composiciones parecidas, épicas y dramáticas; novelas didácticas, asimilables á los poemas que así se llaman, etc. En suma, todos los miembros de la division que de la Novela puede hacerse, corresponden á los géneros dramáticos y épicos.

Aunque puede haber multitud de géneros novelescos, los reduciremos á los siguientes, que son, sin duda, los más impartantes: Novela *psicológica ó de carácter*, *histórica*, *de costumbres*, *de aventuras ó de intriga y enredo*, *filosófico-social*, *cómica*, *pastoril*, *fantástica*, *didáctica*, y novela corta ó *cuento*. Conviene advertir que estos géneros se mezclan entre sí, siendo muy frecuente que una misma novela pueda clasificarse en varios de ellos (1).

---

(1) En realidad, toda novela es histórica, en el ámplio sentido de la palabra, y todas pueden reducirse á dos grandes géneros fundamentales: las psicológicas, en que predomina el elemento subjetivo, el drama de la conciencia, y las históricas, en que predomina el elemento objetivo, la accion exterior.

La novela *psicológica* ó *de carácter* se distingue por ser más subjetiva que objetiva. A la narracion del hecho exterior prefiere la exposicion de las interioridades del espíritu, el desarrollo de los caractéres, la pintura de los afectos más íntimos del corazon humano. La accion en ella es ántes interna que externa, y la accion externa no es más que la consecuencia lógica de la interna ó el medio de exponer y desarrollar ésta. Generalmente, estas novelas tienen un protagonista, cuyo nombre suele ser título de la obra y cuya historia íntima es su asunto.

Este género de novelas es susceptible de gran variedad, y puede recibir nombres diferentes, segun los aspectos de la vida psicológica que expone. De aquí la llamada novela *religiosa*, por ocuparse principalmente de las manifestaciones del sentimiento religioso; la novela *sentimental*, que se dedica con especialidad á pintar la vida del sentimiento, y sobre todo el sentimiento amoroso; la novela *humorística*, que expresa el escepticismo, mediante una mezcla enteramente subjetiva de risa y llanto, placer y dolor, incredulidad y fé, etc. (1).

La novela *histórica* es predominantemente objetiva. En ella la narracion de los hechos supera al elemento subjetivo, y los caractéres se describen y retratan más bien que en su aspecto interior, en su accion sobre lo exterior, en su intervencion en los hechos. Este género de novela es tan importante como difícil. Requiere, en efecto, un gran conocimiento de la historia y, sobre todo, del carácter de los personajes históricos, así como de las costumbres y la vida íntima de las antiguas sociedades, sin lo cual, al perder la exactitud, pierde tambien el interés. En estas novelas hay en realidad dos acciones, una histórica, otra ficticia, encomendadas á personajes históricos y á personajes inventados. Unir indisolublemente estas dos acciones sin faltar á la verdad histórica ni siquiera á la verosimilitud; idealizar los personajes

---

(1) La novela psicológica puede ser histórica, de costumbres, y tambien filosófico-social.

históricos sin desfigurar su verdadero carácter; identificar los personajes ficticios con el espíritu de aquella época hasta el punto de que parezcan históricos; idealizar y embellecer la accion histórica sin que se falte á la verdad de los hechos; retratar con fidelidad y animacion el cuadro de las pasadas costumbres, y expresar exactamente todas las ideas y sentimientos de aquellas épocas, son condiciones inexcusables de este género de novelas, que revelan á las claras sus grandes dificultades. Los novelistas faltan á ellas con frecuencia y no vacilan en falsear descaradamente la historia, apesar de haber acerca de esto una regla que no debe jamás darse al olvido. Esta regla es que el novelista debe retratar los personajes históricos y referir los hechos segun la historia los refiere; limitándose su libertad á mezclar con los hechos y personajes históricos, hechos y personajes ficticios, pero de tal suerte, que ni estos hechos contraríen ni alteren los verdaderos, ni estos personajes difieran de los históricos hasta el punto de haber un dualismo en la accion. El novelista debe guardar, por tanto, profundo respeto á la verdad histórica, procurando la mayor verosimilitud en lo ficticio, y no atribuyendo á ningun personaje histórico hechos contrarios á su carácter ó inconciliables con los que la historia nos refiere de él, ni mucho ménos alterando el carácter del personaje so pretexto de embellecerle, hasta el extremo de que sólo en el nombre se parezca al que en la historia hallamos. Respeto absoluto á la verdad histórica; verosimilitud en lo ficticio: tal es, en breves términos, la fórmula á que debe someterse el novelista.

La novela *de costumbres* puede considerarse como una rama de la novela histórica. Su asunto, con efecto, son hechos de la vida humana, pero en vez de aplicarse á exponer hechos de la vida pública, de la vida de los pueblos, conságrase á retratar la vida privada, las costumbres características de cada pueblo. Cuando pinta costumbres de los tiempos pasados se asemeja áun más á la novela histórica y suele llamarse novela de *costumbres historicas*; pero cuando se ocupa de costumbres contemporáneas, es cuando propiamente se llama de costumbres, recibiendo el nombre de *pi-*

caresca si se dedica á pintar la vida de las clases ínfimas de la sociedad y, sobre todo, de las gente de mal vivir. Recibe tambien diferentes nombres esta novela segun el género de costumbres que pinta, llamándose, por tanto, novela *política*, *marítima*, *militar* etc. Esta novela requiere gran conocimiento de la sociedad en que el poeta vive y no menor del corazon humano, subiendo de punto su dificultad cuando pinta costumbres de los tiempos pasados. Generalmente la novela de costumbres tiene elementos cómicos y, sobre todo, dramáticos. Esta novela se confunde fácilmente con la psicológica, cuando en ella prepondera el elemento subjetivo, siendo tambien uno de los géneros novelescos que alcanzan más influencia moral.

La novela *de aventuras* ó *de intriga y enredo* se asemeja en todo á las comedias y dramas de igual género. Su único propósito es entretener al lector con la narracion de extraños sucesos y aventuras, y de acciones intrincadas, casi siempre inverosímiles. Estas novelas (que indistintamente son históricas ó de costumbres), se cuidan muy poco del desarrollo de los caractéres, y sólo tratan de producir efecto. Por regla general, sus asuntos suelen ser terroríficos y muy parecidos á los del melodrama. Este género es uno de los más populares, pero tambien de los ménos estimables entre los novelescos.

La novela *filosófico-social* expresa y retrata la vida de toda la sociedad en todos sus aspectos, lo mismo en sus ideas que en sus hechos, en sus caractéres que en sus costumbres. Generalmente desarrolla los problemas más graves de las ciencias morales y sociales, mediante una accion grandiosa y complicada, confiada á caractéres que son verdaderos tipos y personicaficiones de aspectos permanentes de la humanidad. Estas condiciones le prestan proporciones verdaderamente épicas y la colocan por encima de todos los demás géneros. Requiriendo esta novela en el artista una gran cultura científica, una poderosa idealidad, un exquisito conocimiento del corazon humano y un arte maravilloso para unir en sus tipos y en su accion lo ideal y lo real, lo filosófico y lo histórico, viene á ser el más difícil de los géneros

novelescos, accesible solamente, por tanto, á génios de primera talla (1).

La novela *cómica* retrata la vida bajo su aspecto cómico y emplea muchos de los recursos usados en el poema cómico, excepto la parodia. Muy semejante á la novela de costumbres y confundida frecuentemente con la picaresca, propónese, por regla general, un fin crítico y viene á ser una de las formas de la Sátira. Su importancia es grande, su dificultad no pequeña y su influencia extraordinaria.

Hay otros géneros de novela de ménos importancia. Tales son la novela *pastoril*, forma prosáica de la Bucólica, género artificioso, frio, falso de todo punto y hoy caido en completo descrédito; la novela *fantástica*, muy semejante á la leyenda y caracterizada por el empleo constante de lo maravilloso ó de lo tradicional; la novela *didáctica*, dedicada á exponer en forma recreativa los principios y verdades de la Ciencia; y por último, el *Cuento*, enteramente igual al cuento épico de que nos ocupamos al hablar de los poemas menores, con la única diferencia de estar escrito en prosa.

LECCION LVI.

Importancia social de la Novela.—Leyes de su desarrollo histórico.—Causas á que se debe su preponderancia en la época moderna.—Principales cultivadores de este género.

Pocos géneros poéticos tienen tanta importancia y ejercen influencia tan extraordinaria, como la Novela, que ha sido denominada, con razon, *el quinto poder del Estado*. Hechos repetidos así lo comprueban, y el interés con que de ella se ocupan moralistas y legisladores lo confirma; no siendo dudoso que su influencia en nuestros dias es mucho

(1) Esta novela suele ser de costumbres y siempre es psicológica.

mayor que la del teatro. La causa de este fenómeno es la naturaleza de la Novela, género ámplio, flexible, sintético, que se amolda á todos los asuntos, formas y tonos. Representacion fidelísima y completa de la vida humana, que pinta con admirable verdad y colorido, la Novela reune las cualidades de todos los géneros poéticos. Caben en ella las más elevadas y trascendentales concepciones filosóficas y morales, los cuadros más animados de la historia y de las costumbres, los más delicados y minuciosos análisis psicológicos, las grandezas de la Epica, las expansiones de la Lírica, el interés, movimiento y trascendencia de la Dramática. Siendo á la vez drama, poema é historia; pudiendo encerrar bajo su forma poética elevado sentido didáctico; proporcionando al lector los más variados goces y emociones; poniéndose al servicio de todos los ideales y de todos los fines de la vida; popularizando las ideas y los sentimientos; recorriendo toda la escala de éstos; reflejando todos los aspectos de la existencia humana, desde los más objetivos hasta los más subjetivos y personales; llevando por doquiera en amena y atractiva forma la concepcion del filósofo, el dogma del teólogo, el pensamiento del político, el ideal del moralista, las observaciones del crítico y del psicólogo, los juicios del historiador, las intencionadas censuras del satírico, las inspiradas creaciones dél épico y del dramático, los sentimientos arrebatados del lírico;—la Novela ejerce necesariamente poderosísima influencia y alcanza extraordinaria popularidad. A esto contribuye tambien la circunstancia de ser la Novela uno de los géneros poéticos más realistas, lo cual se debe principalmente á su forma prosáica. Cierto que no alcanza el grado de verdad que da al drama la representacion; pero en cambio, la llaneza de su lenguaje le hace ser más accesible á todas las inteligencias, y su extension y la minusiosidad de sus narraciones y pinturas le permiten dar extraordinario relieve y colorido á sus asuntos. Atraido el lector por estas narraciones familiares y prosáicas, en que ve retratada con pasmosa fidelidad la vida, identifícase con los personajes que en ellas figuran, interésase por su accion, y fácilmente se insinúan en su alma las doctrinas que el novelista encierra bajo

tan amena forma. De esta suerte, tésis morales, religiosas, políticas, etc., que parecerian enojosas ó ininteligibles en un libro didáctico, y que nunca llegarian por tales medios á la inteligencia y al corazon de las muchedumbres, propáganse rápidamente de esta manera y ejercen eficacísima influencia en el espíritu de los pueblos. Cuán provechoso, y á la vez cuán funesto puede ser este influjo, no hay para qué decirlo; baste con declararlo y referirnos, por lo que toca al carácter moral que debe tener este género, á lo que hemos dicho en repetidas ocasiones sobre la moralidad en el Arte literario (1), añadiendo solamente que por la misma razon de ser tan grande la influencia de este género, el novelista está más obligado á no sostener tésis inmorales; así como lo está (por razones artísticas tanto como morales) á no complacerse en la pintura de los aspectos más bajos y repugnantes de la humana naturaleza, como suelen hacer algunos novelistas franceses contemporáneos.

La influencia que la Novela ejerce no es tan viva é inmediata como la del Teatro, pero sí más profunda y duradera; afecta acaso ménos al sentimiento y á la fantasía, pero más á la inteligencia. Leida y releida en el retiro del hogar,

---

(1) Aunque no entra en nuestros propósitos señalar lo que puede haber de bueno y de malo en la influencia que la Novela ejerce, creemos oportuno indicar un error muy frecuente en los moralistas que de esto se ocupan. Casi todos se limitan á considerar como perjudiciales las novelas que pintan costumbres licenciosas ó refieren aventuras livianas, ó á condenar las que desenvuelven tésis políticas, religiosas ó sociales, que pueden entrañar peligrosas consecuencias. Pero son muy pocos los que se fijan en el funesto influjo que pueden ejercer en espíritus débiles, impresionables, soñadores ó inexpertos, ciertas novelas de indudable pureza moral, que representan la vida con un colorido romántico é idealista, notoriamente falso. El efecto de tales obras en espíritus del temple ántes citado, es hacerles perder todo sentido racional y práctico de la vida, y alimentarlos con vanas ilusiones, que engendran luego crueles desengaños. Las mejores novelas (bajo el punto de vista moral), son los que retratan la vida y la sociedad, tales como son, aunque dentro del carácter ideal de la obra de arte, deduciendo de la accion que refieren consecuencias morales y enseñanzas prácticas que sirvan, no para despertar en el lector vanos idealismos románticos ó para infundirle una afeminada sensiblería, sino para fortalecer su carácter moral en la lucha de la vida, y mostrarle el sentido verdadero y práctico de las cosas.

la novela va labrando, lenta pero seguramente, en el ánimo del lector, y á veces sin que éste se dé clara cuenta de ello, el espíritu que al novelista anima se va apoderando del suyo. En tal concepto, la accion educadora de la Novela se asemeja á la de la obra didáctica, pero con la ventaja sobre ésta de contar con la ayuda poderosa de la forma poética. Puede decirse, pues, que no hay género literario tan influyente como la Novela y que tan fácilmente pueda utilizarse como instrumento de educacion ó corrupcion de pueblos é indivíduos, sobre todo de las almas impresionables, irreflexivas y poco cultas, en quienes el Arte desempeña los oficios de la Ciencia, y á veces de la Moral.

La Novela es un género muy antiguo, pero que hasta la época moderna no ha adquirido verdadera importancia. Su forma primitiva, popular y fragmentaria es el cuento. En todos los pueblos y tiempos existe esta composicion que, como hemos visto, tambien se escribe en verso, y que responde á una aficion comun á todos los hombres. Desde la más tierna infancia, manifiestan éstos viva complacencia en escuchar relatos de sucesos ficticios, interesantes y maravillosos, y este fenómeno se observa igualmente en los adultos, sobre todo en los hombres de escasa cultura y en los salvajes. Comienza el cuento por ser un relato fantástico y maravilloso; dásele luégo cierta tendencia moral que le asimila á la fábula; y complicándose cada vez más y abandonando su primitivo carácter hasta convertirse en relacion de hechos naturales de todo género, va poco á poco revistiendo formas artísticas y desarrollándose hásta engendrar la verdadera novela, que es ya una composicion artística erudito-reflexiva. Mas no por esto desaparece, sino que queda vinculado en las clases populares ó consagrado al deleite de la infancia, en sus varias formas de cuento novelesco, legendario, moral, fantástico, etc., semejantes á las que son propias del cuento épico.

Pero esto no acontece en todos los pueblos ni en todas las épocas. La Novela propiamente dicha requiere para su aparicion un estado social muy complejo, una civilizacion muy rica y variada, donde lo dramático se produzca fácil-

mente, donde las relaciones entre las diversas clases sociales, las instituciones, los fines humanos, etc., sean muy íntimas y frecuentes, y donde la vida de familia, la vida interior, tenga verdadera importancia y sea muy libre y rica en aspectos. Por eso en los pueblos primitivos, en los que sin serlo viven sometidos á un régimen uniforme, en los que se mantienen en un estado próximo á la barbarie, ó en los que sacrifican por completo la vida individual á la social, la Novela difícilmente se produce y sólo existe el cuento. Por eso el antiguo Oriente y las sociedades clásicas de Grecia y Roma, no tuvieron verdadera Novela; por eso la Edad Media no conoció otro género novelesco que los legendarios y fantásticos *libros de caballería.*

Así se explica tambien la preponderancia de la Novela en la Edad Moderna. La complejidad y riqueza de su vida, la organizacion que en ella tiene la familia, fundada en un régimen de libertad é igualdad que no conocieron los antiguos, la importancia que ha alcanzado la mujer, las fáciles relaciones entre todas las clases, los multiplicados lances y conflictos dramáticos á que da lugar la agitacion estruendosa de las modernas sociedades, el valor y alteza del principio individual en ellas, son causas suficientes para explicar el portentoso desarrollo de este género. A esto hay que agregar que la Novela ha reemplazado á la Epopeya, incapacitada para encerrar en sus moldes el ideal y la vida de los pueblos modernos, y que ostenta, por tanto, toda la importancia que alcanzó el género épico en los tiempos antiguos.

Todos los pueblos del antiguo Oriente han cultivado el género novelesco en la forma fragmentaria del cuento (excepto la China, que posee verdaderas novelas). Las colecciones indias de cuentos y apólogos, tituladas: el *Pantchatantra,* el *Pantcha-Pakyana* y el *Hitopadesa,* las novelas históricas y de costumbres de los chinos, las colecciones de cuentos indios, árabes y persas, tituladas: *Las Mil y una Noches* y *Los Mil y un Dias,* que son las fuentes de donde se han sacado la mayor parte de los cuentos fantásticos de

nuestras modernas literaturas, constituyen la creacion novelesca de aquellos pueblos (1).

Puede decirse que Grecia y Roma apenas conocieron la Novela. Prescindiendo de las novelas milesias que no han llegado hasta nosotros, en Grecia no hay más novelistas que el satírico *Luciano*, *Yamblico*, *Heliodoro* (célebre por su novela *Las Etiópicas*, más conocidas con el nombre de *Historia de Teágenes y Clariquea*), *Longo*, autor de la novela pastoril *Dafnis y Chloé*, *Aquiles Tacio*, *Jenofonte de Efeso* y algun otro de ménos importancia. En Roma sólo pueden señalarse *Petronio* (m. 67 d. C.), autor de la novela licenciosa *El Satiricon*, y *Apuleyo* (114-184), á quien se debe *El Asno de oro*, ó por otro nombre *Las Metamórfosis*.

En la Edad Media reaparece la Novela bajo diversas formas, como son: los cuentos de carácter oriental, debidos á la influencia árabe, los *fabliaux* franceses, los libros de caballería, los cuentos de *Boccacio*, etc.

Pero, como ya hemos dicho, la época en que la Novela adquiere verdadera importancia, es la Edad Moderna. Desarróllase primero en los países latinos, singularmente en España, y más tarde se va extendiendo por los pueblos del Norte, siendo en los siglos XVI y XVII España el país que más se distingue en este género; y en nuestros dias, Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia.

España crea la novela picaresca, que comienza con la publicacion de la *Celestina* (1499) de *Rodrigo de Cota* y *Fernando de Rojas*. Este género fué luego cultivado por *Cervantes*, *Hurtado de Mendoza*, *Mateo Aleman*, *Espinel*, *Quevedo*, *Vélez de Guevara*, *Lopez de Ubeda* (Fray Andrés Perez), *Castillo Solórzano* y otros de ménos importancia. Dedicáronse á la novela pastoril, el portugués *Jorge de Monte-*

---

(1) Hay cuentos populares en los pueblos del Norte de Europa, en las tribus salvajes de Africa, América y Occeanía, y se conservan hoy tambien en todas las naciones cuentos de este género trasmitidos por la tradicion oral.

mayor (1520-1562), *Gil Polo*, *Vélez de Montalvo*, *Cervantes*, *Lope de Vega*, *Lofraso*, *Suarez de Figueroa* y otros. Las novelas amatorias y de aventuras tuvieron tambien muchos representantes, entre ellos *Céspedes* y *Meneses* (m. 1638), *Cervantes* y *Lope de Vega*; y se publicaron además colecciones de novelas cortas, como *El Patrañuelo* de *Timoneda*, y las novelas de *D.ª Maria de Zayas*; y novelas alegóricas, como *El Criticon* de *Gracian* (m. 1658), y el *Siglo Pitagórico* de *Enriquez Gomez*. Pero sobre todas estas producciones, descuella la admirable novela satírica: *Don Quijote de la Mancha*, del inmortal *Cervantes*, que es la mejor novela que jamás se ha escrito y una de las más portentosas producciones del ingenio humano. Decaida la Novela en el siglo XVIII, sólo nos ofrece una composicion estimable: el *Fray Gerundio de Campazas*, del padre *Isla* (1703-1781). En nuestros dias la cultivaron con sentido histórico *Larra* y *Espronceda*, se distinguió en la novela de costumbres *Fernan Caballero* (Cecilia Bohl de Faber, 1798-1877), y cultivó *Becquer* el cuento legendario y fantástico.

Creó Italia en el siglo XVI la novela pastoril, en la que se distinguió *Sannazaro* (1458-1530). *Da Porto*, *Bandello*, *Giraldi* en los siglos XVI y XVII; *Alejandro Verri* (1741-1816), en el XVIII; *Ugo Fóscolo*, *Manzoni*, *Máximo d'Azeglio*, en nuestros dias, son los mejores novelistas italianos.

Singularmente, *Los Novios* de Manzoni, se considera como uno de los más bellos monumentos de la novela moderna.

En Portugal se han distinguido como novelistas *Herculano*, *Castello Branco*, *Almeida Garrett*, y otros muchos de bastante mérito.

Pero, como ántes hemos dicho, las naciones modernas en que mayor desarrollo é importancia ha alcanzado la Novela, son: Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia. En estas naciones, la Novela se ha manifestado bajo todas las formas posibles, y ha ejercido extraordinaria influencia, sobre todo en Francia. Distínguise la novela francesa por su movimiento dramático, por sú interés, y por su intencion; la inglesa por su carácter histórico y descriptivo, por su rea-

lismo y tambien por sus tendencias sociales y políticas; la alemana por la sencillez y delicadeza del sentimiento, y la rusa por su sentido revolucionario y realista y sus tendencias didácticas.

La novela alemana y la rusa no compiten, sin embargo, en brillantez, popularidad é influencia con la francesa y la inglesa.

Francia inició su movimiento novelesco con la *Vida de Gargantúa y Pantagruel* de *Rabelais* (1483-1553), sátira de la literatura y el ideal caballerescos. Más tarde, la reina *Margarita de Navarra* (1492-1549), imitó en su *Heptameron* á Boccacio, y *Despériers* (m. 1514), escribió una coleccion de novelas cortas. Cultivóse luego la *novela heróica*, mezcla extraña de galanteria cortesana y caballerescas aventuras, ridiculizada por el novelista satírico *Scarron* (1610-1660).

En el siglo XVIII se distinguieron como novelistas de costumbres *Lesage* (1668-1745), que en su *Gil Blas* se inspiró en las costumbres españolas, *Prévost* (1697-1763), *Diderot* (1713-1784); en la novela satírica *Voltaire;* y en el género sentimental *Juan Jacobo Rousseau* (1712-1778), y *Bernardino de Saint Pierre* (1737-1814), autor de la preciosa novela *Pablo y Virginia.*

En los comienzos del presente siglo, la novela francesa presenta notorios signos de decadencia. Mientras *Pigault-Lebrun* (1753-1835), siguiendo las huellas de *Louvet*, escribe novelas licenciosas, *Mad. de Genlis* (1746-1830), *Mad. Cottin* (1773-1807), *Madame Stael* (1766-1817) *Chateaubriand* (1768-1848), *Lamartine*, cultivan un género sentimental é idealista, apartado de toda realidad. Sólo despues de la revolucion de 1830, comienza la novela francesa á inspirarse en la realidad, á estudiar los caractéres humanos, á retratar las costumbres con delicado análisis, á reproducir con brillante colorido los hechos históricos y á adquirir el sentido social y filosófico que luego la distingue. La novela psicológica, la filosófico-social, la histórica, la de costumbres, la de enredo y aventuras, la didáctica, han sido cultivadas en Francia en estos últimos años por multitud de notables escritores, entre los cuales se distinguen *Victor Hugo*, los dos *Dumas*, *Balzac*

(1799-1850), *Jorge Sand* (Mad. Dudevant; 1798-1876), *Eugenio Sue* (1804-1857), *Alfonso Karr*, *Julio Janin* (1804-1874), *Leon Gozlan* (1803-1866), *Murger* (1822-1861), *Sainte-Beuve*, *Soulié* (1800-1847), *Teofilo Gautier* (1811-1872) *Sandeau*, *Nodier* (1783-1844), *Souvestre* (1808-1864), *Saintine* (1798-1865), *Feydeau* (1821-1874), *Flaubert*, *Julio Verne*, *Erckman-Chatrian* (Emilio Erckman y Alejandro Chatrian), *Octavio Feuillet*, *Féval*, *Achard*, *Gaboriau*, *Daudet*, *Cherbuliez*, *Emilio Zola*, *Pablo de Kock*, *Arsenio Houssaye*, *Méry*, *Ponson du Terrail*, y otros muchos que seria prolijo enumurar. Víctor Hugo, Balzac, Jorge Sand y Alejandro Dumas, figuran en primera línea entre todos estos novelistas.

En Inglaterra, la Novela comienza á cultivarse en el siglo XVIII. El célebre *Robinson Crusoe*, de *Daniel Defoe* (1663-1731) es la primera produccion importante de este género en aquel país. Despues de Defoe, escribe *Richardson* (1689-1761) novelas psicológico-morales de mérito notable; *Fielding* (1707-1754) y *Sterne* cultivan la novela cómica de costumbres, y *Goldsmith* (1718-1774) publica una novela sentimental *(El Vicario de Wakefield)*, que es un verdadero idilio lleno de delicadeza y ternura.

En el presente siglo, despues de las novelas de *Miss Edgeworth* (1770-1849), aparece el gran *Walter Scott* (1771-1832), el primero de los novelistas ingleses, que bien puede considerarse como creador de la novela histórica. Walter Scott fué imitado en los Estados-Unidos por *Fenimore Cooper* (1789-1851) y *Washington Irving* (1783-1859), y en Inglaterra por *Bulwer Lytton* (1805-1873), que, además de notables novelas históricas, ha escrito varias de costumbres, todas de extraordinario mérito.

El principal cultivador de la novela de costumbres en Inglaterra es *Cárlos Dickens* (1812-1870). Además de él y de Bulwer, se distinguen en este género *Thackeray* (1811-1863), *Disraeli*, *Willkie Collins*, *Carlota Brouthe* (1816-1855), *Lady Fullerton* y *Miss Beecher Stowe*, autora de la célebre *Choza de Tom* que tantos servicios prestó á la abolicion de la esclavitud. Como autor de novelas histórico-regiliosas muy notables, merece mencionarse el cardenal *Wiseman*.

En Alemania, como en Inglaterra, la Novela no tiene importancia hasta el siglo XVIII. *Wieland* y *Goethe* la inician, distinguiéndose este último, sobre todo por su célebre *Werther*. En el siglo actual se señalan el humorístico *Juan Pablo Richter* (1763-1825), *Hoffmann* (1776-1822), célebre por sus *cuentos fantásticos*, brillantemente imitados por el norte-americano *Edgardo Poe* (1819-1849), *Chamisso*, *Freytag*, *Hacklander*, *Heyse*, *Auerbach* y otros de ménos importancia.

Finalmenle, en Rusia (1) se distinguen como novelistas *Gogol* (1809-1852), *Hertzen*, *Turghenief* y otros muy notables.

LECCION LVII.

Géneros poéticos.—La Poesía didáctica.—Su concepto.—Carácter especial que la distingue.—Sus condiciones.—Formas distintas en que se manifiesta.—Formas fragmentarias.—Formas artísticas.—Poemas didácticos.—Epístolas didácticas.—Fábulas ó apólogos.—Desarrollo histórico de la Poesía didáctica.

En todos los géneros poéticos que hasta aquí hemos estudiado, el fin capital que el artista se propone es realizar la belleza, ya reproduciendo y representando en formas ideales y artísticas la realidad bella que contempla, ya embelleciéndola por medio de dichas formas. A este fin se subordinan todos los restantes que el poeta puede proponerse, y si por ventura en su obra se desarrolla un pensamiento trascendental ó se encierra una enseñanza, tales elementos se someten siempre al fin estético, y la obra artística nunca se confunde con la científica.

---

(1) En Rusia no sólo ha habido notables novelistas, sino grandes poetas líricos y dramáticos, como *Puchkine* (1799-1837), *Lermentoff* (1814-1841), *Koltsof* (1809-1842) y otros de gran mérito.

No sucede así en el género á que se da el nombre de *Poesía didáctica*. Aquí ya no se trata en primer término de realizar la belleza, sino de exponer la verdad en forma poética. La Poesía se subordina á fines extraños al Arte; pierde su finalidad y se convierte en medio; deja de ser creadora, y de todas sus excelencias sólo conserva en la mayoría de los casos la forma exterior. En tal sentido, la Poesía didáctica es, más que un género propiamente poético, una transicion entre la Poesía y la Didáctica, un arte bello-útil y no un verdadero arte bello.

No quiere decir esto que en este género no aspire el poeta á realizar belleza; pero este fin ya no es el principal, sino que va acompañado de otro, que es extraño al Arte y al cual se subordina. El poeta didáctico se preocupa, ante todo, de exponer la verdad científica ó moral; sin duda que juntamente aspira á que su obra sea bella, pero la belleza que en ella se realiza no es más que un medio de hacer agradable la exposicion didáctica. Así es que rara vez crea, rara vez imagina ficciones, y si por ventura lo hace, es con el intento de encerrar en una forma alegórica la verdad que trata de exponer.

La Poesía didáctica puede definirse, con arreglo á estas indicaciones, como *la exposicion artística de la verdad por medio de la palabra rítmica*. En esta definicion se observan las diferencias que separan á este género de la verdadera Poesía y de la Didáctica; pues si de aquella se aparta por no ser realizacion de belleza, sino exposicion de verdad, de ésta se separa por servirse del lenguaje rítmico, indispensable en la Poesía didáctica que, despojada de él, se confundiria con la Ciencia.

Algunos críticos suelen entender que la Poesía didáctica no expresa la verdad, sino la belleza de la verdad; pero esto es desconocer el carácter especial de este género. La Poesía didáctica es, por su fondo, una rigurosa exposicion científica; no se deriva de una concepcion poética, de una contemplacion de las bellezas que la verdad puede encerrar (como acontece en la Poesía épico-religiosa, en la filosófico-social y en otros muchos géneros poéticos); no se inspira

inmediatamente en la realidad, sino en el concepto que de ésta se forma la Ciencia; no separa en la concepcion científica lo bello de lo que no lo es, sino que lo expone todo, si bien cuidando de idealizar y embellecer lo segundo; no subordina jamás la verdad á la belleza, la Ciencia al Arte, la realidad á la ficcion poética, sino todo lo contrario; y atenta siempre á las exigencias de la doctrina que expone y del método con que ésta se desenvuelve, procura asimilarse en órden, claridad y rigor sistemático á la Ciencia pura, y sólo como adorno y gala de sus obras admite el elemento poético.

Pero, de otro lado, tampoco presenta los caractéres distintivos de toda verdadera concepcion científica; porque no es la Ciencia misma, sino su poética vestidura. Aspirando á embellecer las tésis abstractas de una ciencia, y tambien los preceptos técnicos de un arte, no desarrolla las primeras ni los segundos con el rigor sistemático de una verdadera exposicion didáctica, ni se abstiene (como debe hacer el científico) de amenizar sus producciones con las galas del lenguaje poético, con descripciones pintorescas, relatos interesantes, y á veces ficciones alegóricas; todo lo cual la aparta de las obras científicas y la coloca en el número de los géneros poéticos. Por regla general, las composiciones poético-didácticas no son analíticas, ni en ellas se encuentran las séries de razonamientos, observaciones y pruebas con que el científico demuestra sus tésis; más bien son concepciones sintéticas, que suponen un análisis prévio, en las que se expone el cuadro general de una ciencia ó de un arte, ó se encierra una enseñanza moral de carácter práctico. No son la Ciencia misma, sino la fórmula poética de los resultados de ésta, resumido en una concepcion sintética y artística. Por eso nadie acude á tales obras para aprender ciencias ó artes, y cuando en ellas se cifraban todos los conocimientos, era porque la Ciencia no habia salido de la infancia (1).

---

(1) De aquí la irremediable decadencia y próxima muerte de este género, que á nada responde en nuestros tiempos; de aquí su importancia en épocas primitivas, en que la Ciencia era rudimentaria. Hoy sólo se cultiva la novela didáctica, en la cual hay verdadera creacion

Del concepto de la Poesía didáctica se deducen fácilmente las condiciones que han de distinguirla. Por lo mismo que su concepcion no es artística y que sus elementos poéticos se cifran exclusivamente en la forma, el poeta está obligado á esmerarse en ésta y á sacar de ella todo el partido posible para que su obra tenga condiciones estéticas. En muchas ocasiones, la belleza que existe en la ciencia que expone, ayuda á la realizacion de este propósito; en otras, le es forzoso disimular la aridez del prosáico asunto en que se inspira, cifrando sus esfuerzos en la perfeccion de la forma. Así, cuando desarrolle una ciencia ó un arte que se relacionen con la naturaleza (como hicieron, por ejemplo, Lucrecio y Virgilio) deberá apelar á los recursos que le depara la Poesía descriptiva, exponiendo y describiendo las bellezas naturales ó los grandiosos descubrimientos, invenciones y victorias del hombre en su lucha incesante con la naturaleza. Más fácil será su tarea si expone doctrinas morales ó si se sirve de formas alegóricas (como en la fábula) para desenvolver su pensamiento. Pero en todo caso, en la brillantez del estilo, en el uso acertado y frecuente de las metáforas, imágenes, descripciones etc., en los primores del lenguaje y en las galas de la versificacion, es donde habrá de buscar los recursos necesarios para embellecer su obra. Obligado está á ello el poeta didáctico, pues ya que elige tan prosáicos asuntos, es para él deber imperioso mostrarse más poeta todavía que los que no siguen tales caminos.

En todo esto influye mucho la naturaleza del asunto, y por eso no son iguales las condiciones de los diversos géneros de composiciones que en la Poesía didáctica pueden incluirse. Así, la exposicion de las ciencias aventaja á la de los procedimientos técnicos de las diferentes artes; la de los principios que rigen la vida moral, religiosa, política, etc.,

---

artística y suficientes condiciones para causar el placer estético; pero no se toleran vastos poemas en que se exponen imperfectamente las doctrinas científicas. Unicamente son posibles la epístola moral, que no es una verdadera exposicion científica. y la fábula, que ofrece cierto especial atractivo y se utiliza para la educacion de la infancia.

supera á la de los principios de la Ciencia pura; la de una concepcion sintética del mundo es preferible á la de una ciencia particular; y la de ciencias que versan sobre la naturaleza ó sobre la vida espiritual del hombre, ofrece notables ventajas sobre la de ciencia abstractas. Entre la *Cirujía rimada* de Diego de Cobos, y el poema de Lucrecio sobre *la naturaleza de las cosas*; entre la *Epistola á los Pisones* de Horacio, y *Las Geórgicas* de Virgilio, media, por ésta razon, un verdadero abismo.

La Poesía didáctica es objetiva ó épica, y sólo en uno de sus géneros (la epístola) ofrece cierto carácter subjetivo; pero áun en éste, tal subjetividad es más aparente que real, pues el poeta expone, no tanto sus propios sentimientos, como los principios generales de moral, política, literatura, etc., en que se inspira; y el subjetivismo de la epístola se reduce, por tanto, á una cuestion de forma. Así, pues, si la Poesía didáctica no fuera en realidad un género especial, debiera colocarse entre los épicos, con los cuales tiene notables semejanzas, sobre todo cuando adopta la forma del poema, en los llamados poemas didascálicos

La Poesía didáctica se manifiesta en formas fragmentarias cuando es popular, y sobre todo, en sus comienzos. En este momento de su desarrollo, no es otra cosa que una breve expresion rítmica de un concepto científico, moral ó religioso, puesto en verso probablemente para fijarlo mejor en la memoria de los hombres. Los *dísticos*, las *inscripciones*, los *epigramas* (en el sentido que daban los antiguos á esta palabra), los *proverbios*, las *parábolas*, los *refranes*, los *enigmas y aureolas* de los hebreos (1), son formas fragmentarias diversas de la Poesía didáctica, muchas de las cuales se conservan todavía y representan la inspiracion poético-didáctica del pueblo.

Estas manifestaciones fragmentarias se agrupan despues en ordenadas séries (colecciones de proverbios, por ejemplo),

---

(1) La aureola era una inscripcion poética, una especie de oracion ó frase sacramental que repetian los hebreos en ciertos momentos graves, en sus tribulaciones y desgracias.

y al cabo son reemplazadas por formas orgánicas, por verdaderas composiciones artísticas de carácter reflexivo. Tales son los *poemas didascálicos*, las *epístolas didácticas* y las *fábulas* ó *apólogos*.

Los *poemas didascálicos* son composiciones orgánicas, artísticas, de carácter reflexivo y casi siempre erudito, de formas épicas, en que se expone sistemática y ordenadamente un tratado didáctico completo, que encierra los principios de una ciencia, las doctrinas de un sistema, ó los preceptos técnicos de un arte. Estos poemas son la forma más genuina y acabada de la Poesía didáctica; los que más se amoldan al rigorismo científico, y tambien los que encierran mayores bellezas poéticas, cuando son debidos á escritores de génio, que saben embellecer los asuntos más prosáicos.

Las *epístolas didácticas* se aproximan mucho al género lírico. Son composiciones en que el poeta desenvuelve en forma epistolar los principios de una ciencia ó de un arte (como la *Epístola á los Pisones* de Horacio), ó en que desenvuelve una tésis moral, casi siempre de carácter práctico (como la *Epístola moral á Fabio*, atribuida á Rioja). En este último caso, las epístolas pueden adoptar un tono satírico y convertirse en una manifestacion de la Sátira, ó dar tal intervencion al sentimiento del poeta, que puedan contarse entre las poesías líricas. Pero cuando esto no sucede y el poeta se limita á exponer una teoría cualquiera, la epístola es una forma de la Poesía didáctica.

Las *fábulas* ó *apólogos* son poemas alegóricos de breves dimensiones en que se desarrolla un principio moral por medio de una pequeña accion dramática, cuyos personajes casi siempre son irracionales, y de la cual, como de un ejemplo práctico, se deduce la enseñanza que el poeta se propone. A veces el poeta se limita á narrar el hecho, dejando al lector que deduzca la consecuencia; otras, la indica en lo que se llama vulgarmente *moraleja* de la fábula. A pesar de su tendencia docente, este género es ménos didáctico y más poético que los anteriores, pues al cabo en él hay invencion, hay ficcion poética, hay formas imaginati-

vas del pensamiento moral. La fábula suele tener carácter satírico (en cuyo caso es una forma de la Sátira). Tambien hay fábulas políticas, que ó son satíricas ó desenvuelven una máxima política, y tienen, por tanto, carácter didáctico; y literarias, que se encuentran en el mismo caso.

La Poesía didáctica es uno de los géneros poéticos más antiguos. Coincide con los orígenes de la civilizacion y es la forma primitiva que revisten la Ciencia y la Moral, cuando aún no han perdido su carácter dogmático, sus formas sintéticas y su aspecto intuitivo y espontáneo. Antes de ser meditado fruto del análisis y la reflexion, la Ciencia y la Moral son resultados de un vulgar empirismo, de una vaga intuicion ó de una autoridad dogmática, y entónces, confundidas todas las esferas de la vida, la forma que emplean para manifestarse es la Poesía. El deseo de conservar en la memoria los principios de la Ciencia y las reglas de la Moral, induce á los hombres, en este imperfecto estado de cultura, á formularlos en el lenguaje rítmico, y de esta suerte, como simple forma expositiva de la verdad, aparece la Poesía didáctica en formas fragmentarias primero, orgánicas y artísticas despues.

Más tarde, cuando la Moral se organiza como verdadera ciencia, ó como rama bien definida y organizada de la Religion, cuando á su vez la Ciencia se cultiva sériamente y aparecen los grandes sistemas filosóficos, la Poesía didáctica va perdiendo importancia y sólo se cultiva por algunos poetas eruditos, hasta que llega un momento en que los progresos de la Ciencia la hacen innecesaria. Entónces los poemas didácticos desaparecen ó son muy raros, las fábulas adoptan un carácter satírico ó se dedican exclusivamente á la educacion de la niñez, y sólo subsiste la epístola, con tendencias cada vez más poéticas y ménos didácticas. Tal sucede en nuestros dias, donde con ser la Poesía trascendental y en cierto modo docente, nunca se convierte en mera expositora de la Ciencia.

En los antiguos pueblos del Oriente, la Poesía didáctica tuvo gran importancia. El apólogo fué cultivado por los indios y los árabes, y la parábola y el proverbio por los he-

breos, á quienes se deben colecciones poético-didácticas tan notables como los *Proverbios*, el *Eclesiastés*, el *Libro de la Sabiduria* y el *Eclesiástico*.

En Grecia tuvo gran desarrollo este género poético. El gran poeta didáctico de aquel país es *Hesiodo*, á quien se debe el poema *Los trabajos y los dias*, en que se exponen elevados principios morales, y se describen los trabajos agrícolas y las empresas del comercio marítimo. A Hesiodo suceden los poetas *gnómicos*, así llamados por dedicarse exclusivamente á exponer sentencias filosóficas y morales.

Entre ellos pueden contarse *Solon* (que tambien fué poeta elegiaco), *Focílides* y *Theognis*. Tambien hubo en Grecia filósofos poetas, que expusieron sus sistemas en poemas didascálicos. Tales fueron *Jenòfanes*, *Parménides de Elea*, *Empédocles de Agrigento*, *Pitágoras* (á quien se atribuye un notable poema, titulado: *Versos áureos*). *Arato* y *Opiano* son los últimos poetas didácticos de Grecia que merecen mencion. Cultivaron además la fábula el célebre *Esopo* y *Babrio*.

En Roma fué tambien muy importante la Possía didáctica. Cultiváronla *Ennio*, *Lucrecio*, que en su magnífico poema *De la naturaleza de las cosas*, expuso de un modo admirable la filosofía natural de la escuela de Epicuro; *Virgilio*, á quien se deben las *Geòrgicas*, acabado modelo del género poético-didáctico, que forma un tratado completo de agronomía; *Horacio*, que se distingue en el género epistolar y expone el Arte poético en su célebre *Epístola á los Pisones*; *Ovidio*, á quien debemos varios poemas didácticos: los *Fastos*, en que expone, siguiendo el órden del calendario, las fiestas públicas y la liturgia de los romanos, el *Arte de amar*, el *Remedio del amor* y los *Cosméticos*; *Gracio Falisco*, autor de un poema sobre la caza (las *Cinegéticas*); *Manilio*, que escribió las *Astronómicas*; *Germánico*; el fabulista *Fedro*, *Nemesiano*, y algun otro ménos importante.

En la Edad Media tambien existen poetas didácticos; pero la mayor parte no merecen mencion. Los más notables son los españoles, entre los cuales pueden citarse *Pero Gomez*, el judío *Don Sem Tob de Carrion*, el *Arcipreste de Hita*, *Pero Lopez de Ayala*, *Fernan Perez de Guzman*, el *Marqués*

de Santillana, Juan de Mena, Diego de Cobos, Segovia, Gomez Manrique, Raimundo Lulio, Vidal de Besalú, y otros de ménos importancia.

En los tiempos modernos, la Poesía didáctica se cultiva en todas sus formas; pero decae notablemente desde el comienzo del siglo actual. En la forma epistolar ha sido manejada por casi todos los poetas líricos de importancia.

Como fabulistas, se han distinguido: en Alemania, *Borner, Hans Sachs, Burkard, Waldis, Lutero* (1483-1546), *Gellert* (1715-1769), *Lichtwer* (1719-1783), *Hagedorn* (1708-1754), *Lessing, Villamow* (1736-1777), *Gleim* (1719-1803); en Inglaterra, *Gay* (1688-1732); en Francia, *La Fontaine* (1621-1695), *Florian* (1755-1794); en Italia, *Roberti, Passerois, Pignotti*; en España, *Samaniego* (1745-1801), é *Iriarte.*

Como autores de poemas didácticos, pueden citarse: en Alemania, *Opitz* (1597-1639), *Haller* (1708-1777), *Wieland, Uz* (1720-1796); en Inglaterra, *Pope,* autor del *Ensayo sobre la crítica* y el *Ensayo sobre el hombre, Prior* (1644-1721), *Akenside* (1721-1770), *Somerville, Amstrong*; en Francia, *Dubartas* (1544-1590), *Boileau,* á quien se debe un *Arte poética, Luis Racine* (1692-1763), *Lemierre, Delille* (1738-1813), *Fontanes* (1715-1821), *Castel, Boisjolin* (1763-1832), *Esménard* (1770-1811), *Gudin* (1738-1812), *Ricard* (1741-1803) *Aimé Martin* y *Cournaud* (1749-1847); en Italia, *Rucellai, Alamanni, Baldi* (1553-1617), *Tansillo* (1510-1568), *Musio* (1496-1576), *Tesauro Scandiano, Valvasone, Rosso, Cornazano, Marco Gerónimo Vida* (1490-1566), que escribió en latin diversos poemas didácticos, entre ellos una *Poética, Betti, Zampieri, Basotti, Spolverini* y *Zanella.*

En España merecen mencion *Juan de la Cueva,* autor del *Ejemplar poético; Lope de Vega,* á quien se debe el *Arte nuevo de hacer comedias; Pablo de Céspedes* (1538-1608), autor de un poema sobre el *Arte de la Pintura,* asunto que tambien inspiró á *Pacheco* (1571-1654); *Moratin* (padre), autor de un poema sobre la *caza*; *Iriarte,* que escribió un poema sobre la *Música,* y unas notables fábulas literarias; *Rejon de Silva, Moreno de Tejada, Perez de Célis* y *Martinez de la Rosa,* á quien se debe una *Poética.*

SECCION SEGUNDA.

LA ORATORIA.

LECCION LVIII.

Concepto de la Oratoria.—Sus relaciones con la Poesia y la Didáctica.—Sus caractéres y condiciones generales.—Concepto de la elocuencia.—Importancia social é influencia de la Oratoria.—Intervencion que en ella tiene el público.—Artes auxiliares de la Oratoria.

El arte de expresar el pensamiento por medio de la palabra, ó lo que es igual, el Arte literario, no siempre se propone como fin capital de sus producciones la realizacion de la belleza, por medio de la libre creacion de formas bellas imaginativas, en que se manifiesten las ideas y los sentimientos del artista ó se represente la bella objetividad por éste contemplada. Además de este arte literario puramente bello, á que hemos llamado Poesía, que no se subordina á fines extra-artísticos, y cumple su mision con realizar la belleza, existen otros géneros literarios, que pueden llamarse bello-útiles, porque en ellos la concepcion artística está subordinada á fines extraños á la belleza y al Arte, de los cuales éste se convierte en medio, perdiendo su propia finalidad y abdicando de su independencia.

Estos géneros son dos: la *Oratoria* y la *Didáctica*, y se diferencian entre sí, tanto por el diverso grado é intensidad con que en ellos se manifiestan el elemento artístico y el fin estético, como por los distintos fines á que se encaminan.

Uno de ellos (la Didáctica) es el ménos artístico de todos los géneros literarios; el otro ocupa un término medio entre la Didáctica y la Poesía.

La Poesía es el arte que expresa y realiza la belleza por medio de la palabra, y la Didáctica el que, sirviéndose de igual instrumento, expone la verdad. Aquella no tiene otro fin inmediato que la realizacion de la belleza y á él lo subordina todo; ésta no se propone más que exponer la verdad y sólo utiliza la belleza como medio de hacer artística y agradable dicha exposicion. La Poesía crea; la Didáctica se limita á vestir de formas artísticas el pensamiento científico. En la una la belleza y el Arte son un fin; en la otra un medio.

No sucede otro tanto en la Oratoria. No es este género literario la mera exposicion de la verdad científica, ni se limita, como la Didáctica, á ejercer su accion sobre la inteligencia de los hombres. Nacida de la lucha diaria de la vida, de la oposicion constante entre ideas, sentimientos é intereses opuestos, respondiendo á un fin práctico más que teórico, su objeto no se reduce á mostrar la verdad, sino que, mirando á ésta principalmente como un bien, como algo que es práctico, útil y conveniente, ó ciñéndose á veces á la defensa de lo bueno más que de lo verdadero (1), sostiene una causa determinada, esto es, encarece la verdad y conveniencia de un principio teórico, con objeto de que los hombres se adhieran á él y procuren convertirlo en hecho, ó defiende una solucion práctica, tratando de arrastrar á aquellos en su favor, para que cooperen á realizarla. Por tal razon, la Oratoria no se dirige sólo á la inteligencia, sino tambien al sentimiento y á la voluntad de los hombres, que trata de interesar en pro de la causa que sustenta, con la mira de realizar algo práctico, de encaminar la accion de aquellos á un fin determinado.

Como quiera que para obtener este resultado, no basta

(1) Lo bueno es siempre lo verdadero; pero defender el bien y la verdad no es enteramente lo mismo. Una cosa es mostrar la conformidad entre el conocimiento y su objeto, y otra sostener la necesidad y conveniencia de que el bien se realice en la vida.

mostrar la verdad á los hombres, sino vencer las resistencias y allanar los obstáculos que á aceptarla pueden oponer el entendimiento y la voluntad; como es fuerza, además, para interesar y enardecer el sentimiento, poner de relieve todo lo que hay de justo, de simpático, de bello y de amable en la causa que se defiende; como para mover á la voluntad á convertir en hecho la idea aceptada por la inteligencia y amada por el corazon, es menester poner de relieve los poderosos intereses que de hacerlo han de reportar provecho notorio, las justas exigencias que á ello mueven y los altos deberes que lo imponen;—el orador tiene que apelar á recursos de grande efecto, á todo género de armas, á la pasion; á lo patético, á veces á lo pintoresco, en suma, á cuanto pueda impresionar viva y eficazmente el ánimo de los que le escuchan.

De aquí la necesidad de que el elemento artístico represente importante papel en la Oratoria; de aquí el que no sólo se halle en ella el lenguaje de la razon, sino el del sentimiento, la pasion y la fantasía; de aquí el que sea preciso que á la verdad ó la justicia de lo expuesto, acompañe la belleza de la exposicion; de aquí el que en el orador se junte al pensador el poeta y en su obra se reunan los elementos científicos de la Didáctica y los estéticos y artísticos de la Poesía; de aquí, por tanto, que en la Oratoria haya verdadera realizacion de la belleza.

No es, pues, la Oratoria la mera expresion de la belleza, ni la simple exposicion de la verdad; su fin es doble (didáctico y estético); realiza á la vez lo verdadero, lo bueno y lo bello; no es la Poesía pura, pues subordina el fin estético á otros que le son extraños; no es tampoco la pura Didáctica, pues la realizacion de la belleza no es en ella accidente secundario, sino verdadero fin, aunque subordinado á otros; es, por tanto, un término medio entre el Arte puro y la pura Ciencia, entre la Poesía y la Didáctica, de cuyos elementos participa reuniéndolos en verdadera síntesis; y puede definirse, por consiguiente, como el género literario bello-útil, que consiste en la *expresión artística y bella de la verdad ó del bien, hecha por medio del lenguaje oral, con el*

objeto de convencer, persuadir y mover á los hombres á un determinado fin (1).

Tambien pudiera definirse la Oratoria como *el arte de emplear el pensamiento y la palabra para la consecucion de un fin determinado que penda de la voluntad de los hombres, convenciendo y persuadiendo á éstos de la verdad, bondad y conveniencia de la causa que el orador defiende.*

No ha de entenderse que la Oratoria es un género formado por la mera suma de la Poesía y la Didáctica. Lejos de esto, tiene propios caractéres y propio valor. Cierto es que en ella se encuentran todos los elementos de aquellos géneros, mas no simplemente reunidos como en una suma, sino concertados bajo elementos peculiares de este género. Ni puede decirse que su fondo sólo es didáctico y su forma poética, sino que los elementos didácticos y poéticos se hallan en su fondo y su forma, si bien predominando los primeros en aquél y los segundos en ésta. Pero la union indisoluble de los fines de dichos géneros en un solo fin, los medios peculiares empleados para conseguirlo (medios de que nos ocuparemos más tarde), la circunstancia de aspirar á un resultado práctico inmediato, y sobre todo, el carácter especial de la palabra oratoria, muestran claramente que posee este género cualidades distintivas que bastan para afirmar su propio valor y su independencia respecto á los demás.

La confirmacion de esta verdad la hallamos en el estudio de las condiciones generales de la Oratoria. En cuanto á su fondo, el concepto que de ella hemos dado nos muestra que en él han de unirse las condiciones didácticas y las condiciones poéticas. Expresion bella de la verdad y del bien, dedicada á convencer, persuadir é interesar, preciso es que á la verdad y bondad de la doctrina, á la fuerza del razona-

(1) El servirse del lenguaje oral es carácter distintivo de la Oratoria: pues si bien es cierto que hay discursos que se escriben y se destinan á la lectura, aparte de que éstas son manifestaciones inferiores de la Oratoria (pues nunca los grandes oradores leyeron sus discursos), es indudable que caben dentro de la definicion, pues dichos discursos se leen en público, y por lo tanto, su medio de manifestacion es el lenguaje oral.

miento (condiciones de carácter didáctico), reuna la viveza del sentimiento, los arrebatos de la pasion, la vida y animacion de las ideas, las brillantes imágenes de la fantasía (condiciones de carácter poético). Compuesta en su fin, ha de ser compuesta la Oratoria es sus medios y en la impresion que cause. Empleando igualmente las armas de la razon y del sentimiento, ha de aspirar á convencer á la primera, enardecer el segundo y, como resultado de esta noble accion, mover la libertad hácia el fin apetecido. Causar una total y compuesta impresion en todo nuestro sér, influir en todas nuestras facultades, reunir en una síntesis todos los esfuerzos para producir todas las impresiones y lograr en un solo momento todos los fines; tal es el objeto á que debe aspirar la Oratoria. El poder de conseguirlo, mediante la union indisoluble en la expresion oratoria de la fuerza de la razon y del sentimiento y de la fuerza y energía de la palabra, es la preciosa cualidad que recibe el nombre de *elocuencia* y que acertadamente define Capmany: «*el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro* (1).

La elocuencia se manifiesta principalmente en el lenguaje, y tambien en el gesto y la accion que á éste acompañan. El carácter distintivo de la Oratoria es la naturaleza del lenguaje que emplea. Cierto que puede haber elocuencia en una composicion poética ó en las páginas de un libro didáctico, pero nunca iguala á la que se encuentra en el discurso oratorio. No hay medio más eficaz de arrebatar á los hombres que la palabra hablada; no hay arma tan poderoso ni instru-

(1) Aunque la elocuencia se refiere propiamente á la palabra, como fuerza de que ésta dispone (convenientemente impulsada y dirigida por la razon, la fantasía y sobre todo el sentimiento) para hacer que los demás hombres sientan lo mismo que sentimos, se penetren de la verdad y de la justicia de la causa que defendemos y nos presten su cooperacion decidida y eficaz,—extiéndese metafóricamente este nombre á toda expresion enérgica y profunda del estado del ánimo, y así se dice que hay elocuencia en el ejemplo, en el gesto, en el silencio, etc. La elocuencia, además, como cualidad de la expresion, se halla en todos los géneros literarios, y áun en todas las artes, tanto como en la Oratoria.

mento tan flexible como ella. La verdad, la fuerza y energía, el calor y la vivacidad con que en ella se expresan las ideas, los afectos y los impulsos y propósitos del orador; la mágia y la fascinacion que ejercen los acentos de éste, severos, reposados y majestuosos unas veces, violentos y arrebatados otras, sentidos, patéticos, enérgicos, irónicos, agresivos, conmovedores, segun el estado de ánimo del que habla y las necesidades de la causa que defiende; la sonora entonacion y el rítmo musical de la palabra; la fuerza de expresion de la accion y del gesto, que son su plástico y vivo comentario, constituyen otras tantas cualidades preciosísimas, otras tantas poderosas fuerzas de eficaz y seguro resultado, que dan á la Oratoria un carácter especial, un valor práctico, una eficacia moral, una influencia y un poder, que la distinguen por completo de todas las Artes. La palabra hablada es una de las fuerzas más poderosas de que puede disponer el hombre, y el Arte que de ella se sirve es, por tanto, un verdadero y extraordinario poder, una fuerza social de incalculable trascendencia.

Es la Oratoria un arte eminentemente social. Destinadas sus obras á producirse ante auditorios numerosos, y sirviéndose del medio más universal y poderoso de comunicacion entre los hombres, de la palabra hablada, el público tiene en este arte una gran intervencion é influencia, como á su vez la Oratoria influye enérgicamente en él. De aquí que sea el público un elemento activo de la Oratoria, que debemos considerar.

El público, en efecto, influye de una manera decisiva en la Oratoria. Como quiera que el orador encamina generalmente sus esfuerzos á la accion, como no atiende sólo á convencer á los oyentes, sino á impulsarlos á obrar, es evidente que las ideas, las preocupaciones, las pasiones y los intereses del público son factores muy dignos de tenerse en cuenta y tan fácilmente favorables como adversos. No pocas veces el auditorio impone al orador su propio estado y sus aspiraciones propias, y no pocas tambien determina modificaciones esenciales en el carácter general de la Oratoria. La cantidad y la calidad del publico influyen poderosamente en

los oradores. No se habla del mismo modo ante un público numeroso ó ante un público reducido, ante un público escogido y culto ó ante una gran masa popular. Diferente es el lenguaje del orador político en la cámara, en el club ó en el meeting; no se produce lo mismo el orador forense ante un tribunal ordinario que ante un jurado; el orador religioso no habla de igual manera en la iglesia de un pueblo ó en la catedral de una gran ciudad, ni emplea ante un público europeo los recursos que emplearía en una plática dirigida á salvajes africanos. Si bien es cierto que el orador no debe someterse á las exigencias del público de un modo absoluto, ni convertirse en adulador de las masas, ni venderse por el aplauso ó intimidarse ante la amenaza, no lo es ménos que en la generalidad de los casos sucede desgraciadamente lo contrario, y la fuerza del número logra imponerse á la fuerza de la razon.

Pero si el público influye en la Oratoria, la Oratoria influye en el público. Ningun arte alcanza tanta y tan decisiva influencia; verdad es que ningun arte tampoco dispone de arma tan poderosa como la palabra hablada. Si el orador vulgar ó cobarde se somete á los caprichos de las multitudes, el orador digno y valeroso las arrastra con el fuego de su elocuencia. El público más rebelde no puede ménos de sentirse fascinado por la palabra de los grandes oradores; así es que la palabra ha alcanzado, como la historia lo muestra en cada una de sus páginas, victorias más brillantes y más puras que las que ha logrado conseguir la fuerza de las armas. Que la tribuna es el más incontrastable de los poderes, es hoy axioma universalmente reconocido, y sobre el cual es de todo punto ocioso insistir.

Pero la recíproca influencia del público en la Oratoria y de la Oratoria en el público, varía en grados de intensidad, segun los diversos géneros oratorios. Esta influencia es mayor en la Oratoria política que en la religiosa, y en ésta que en la forense. En la Oratoria política el público es siempre numeroso, casi siempre tambien apasionado, y el objeto que el orador se propone es de vitalísimo interés. La heterogeneidad de los auditorios políticos, su apasionamiento, su mo-

vilidad, todo influye, no sólo en que el público tenga mayor intervencion en este género que en los restantes, sino tambien en que las victorias del orador sean más brillantes y ruidosas, por lo mismo que son más difíciles. En la Oratoria forense, la intervencion del público es mucho ménos activa. Atenidos los jueces á la ley, poco efecto producen en ellos los rasgos oratorios, y en cuanto al público que asiste á los tribunales, su influencia es nula, porque su accion práctica lo es En la Oratoria religiosa sucede lo mismo. El público se compone de fieles creyentes que ven en el orador un intérprete de la palabra divina; son, por tanto, enteramente pasivos, y su influencia es apenas perceptible.

Resulta, pues, que esta influencia recíproca de los elementos activos y personales de la Oratoria alcanza su mayor intensidad en la Oratoria política, que es, sin duda, uno de los géneros oratorios más importantes.

Para terminar estas consideraciones generales, debemos manifestar que, sirviéndose la Oratoria del lenguaje oral como de medio de expresion, tiene que buscar el auxilio de las mismas artes que cooperan á la produccion de la Poesía dramática, á saber: la *Declamacion* y la *Mímica*.

Con efecto; el orador no produciria en el público los efectos que dejamos expuestos, no ejerceria la influencia y la fascinacion propias de este género, sino supiera expresar vivamente en la pronunciacion de su discurso, en su fisonomía, en su gesto y en su accion, los sentimientos qué le animan. El arte de manifestar en el lenguaje oral los afectos del ánimo y el de expresarlos por medio del gesto y de la accion son, pues, auxiliares de la Oratoria, que, segun esto, constituye un arte mixto y complejo, á la manera del dramático.

Expuestas las condiciones y caractéres generales de la Oratoria, debemos ahora exponer las cualidades que ha de poseer el orador y las condiciones y reglas á que se ha de someter el discurso.

LECCION LIX.

Cualidades del orador.—Cualidades intelectuales y morales.—Cualidades físicas.—Instruccion y educacion del orador.—Cualidades que debe mostrar en su relacion con el público.

Decia Ciceron que el orador debe reunir á las cualidades del filósofo, las del poeta y las del actor, lo cual muestra claramente las inmensas dificultades del Arte oratorio. Con efecto, al conocimiento científico de la verdad, al dominio completo de la dialéctica, debe el orador reunir la inspiracion poética necesaria para conmover los corazones y el arte de producir la palabra bella, armónica y rítmicamente, como tambien de acompañarla con los movimienios artísticos propios de la Mímica. Razon clara, entendimiento agudo y penetrante, viva y creadora fantasía, apasionado sentimiento, gran memoria, enérgico y varonil carácter; tales son las condiciones espirituales que ha de poseer el orador, á las cuales debe agregar un conocimiento perfecto de la Declamacion y de la Mímica que le permita, en caso necesario, suplir con el arte la falta de la Naturaleza.

Entre estas cualidades, una de las que más necesita el orador es la memoria, no sólo para recordar los discursos cuando los escribe y los aprende para declamarlos (costumbre muy perjudicial, por cierto), sino cuando improvisa su discurso ó simplemente lo prepara, pero sin aprenderlo; pues en todos estos casos diversos el orador se hallaría muy embarazado en su marcha, sino pudiese recordar de improviso todo lo más esencial que sabe acerca del asunto, así como el órden de materias que préviamente ha trazado para su discurso, ó tambien el órden en que debe contestar á las objecciones del adversario (1). Sin una buena memoria es casi imposible ser buen orador.

---

(1) Suscítase aquí la cuestion acerca de los discursos escritos y aprendidos y los improvisados. En nuestro juicio sólo la improvisacion

El orador, más que ningun otro artista, necesita poseer una gran experiencia de la vida, un gran conocimiento del mundo. Solamente esta cualidad puede darle aquellas condiciones morales, más necesarias si cabe que las intelectuales, que deben adornarle. Tales son, entre otras, el talento práctico, la prudencia, la oportunidad, la serenidad, el dominio de sí mismo, el valor, la benevolencia, la tolerancia, la dignidad y la modestia, á las que debe agregarse la honradez, cualidad que se verá obligado á fingir, si por desgracia no la poseyera. El ejemplo es más elocuente á veces que la palabra, y ésta pierde toda su influencia cuando la vida del orador está en contradiccion abierta con sus doctrinas.

A estas cualidades espirituales, debe añadir el orador cualidades naturales ó físicas, como son una voz extensa, sonora y agradable, y una presencia gallarda y simpática. Las condiciones de la voz pueden modificarse y mejorarse por la educacion, siempre que sus defectos no sean enteramente incorregibles. Con respecto á la belleza del cuerpo, sería locura exigirla y mayor locura todavía cerrar el camino de la Oratoria á los que no la poseen. Ciertamente, la belleza física es en el orador condicion muy recomendable; pero ya que no la tenga, al ménos no deberá ser su figura repugnante ni ridícula. Es, sin embargo, tan grande el poder del talento y de la voluntad, tales las maravillas de la educacion, y tal tambien el poder de la elocuencia, que oradores muy notables han conseguido hacer olvidar por completo sus lastimosas cualidades físicas. Mas lo que no puede perdonarse al orador es el desaseo del cuerpo y el desaliño del vestido. Un cuerpo regularmente formado, un rostro que al ménos no sea repulsivo ni grotesco, y un traje aseado y si es posible elegante, son realmente las únicas condiciones de este género que al orador pueden exigirse.

---

puede ser elocuente. El discurso escrito y aprendido de memoria, además de ser afectado y frio, impide al orador servirse de multitud de recursos que nacen de la improvisacion y le expone al peligro de perder el hilo del discurso y quedarse cortado. El discurso debe ser improvisado, ó á lo sumo, preparado por medio de un sencillo *croquis* ó de prévias lecturas.

Estas cualidades deben completarse y perfeccionarse mediante la educacion y la cultura. El orador debe, sobre todo, atender á esa educacion social que se llama *urbanidad* y que le es absolutamente indispensable, pues al orador inculto, selvático y descortés, nadie lo tolera. A ésta ha de acompañar la educacion especial en su arte, cuya perfeccion sólo se obtiene mediante contínuos ejercicios prácticos que desarrollen las cualidades y corrijan los defectos.

Esta educacion ha de comprender á la vez la parte espiritual y la parte material de la Oratoria, procurando esmerarse en esta última (educacion de la voz, del gesto y de la accion). Respecto á instruccion y cultura, además de la instruccion general propia de todo hombre culto y de la que es especial del literato, debe adquirir la que más determinadamente le interesa: la instruccion especial oratoria. Esta instruccion comprenderá: el fin propio de su oratoria, por ejemplo, la ciencia política, la jurídica, la teología, etc.; segun que sea orador político, forense, religioso, etc.; la Lógica y especialmente la lógica formal y la dialéctica; la Gramática, la Retórica (tratado especial de la Oratoria), la Literatura, la Declamacion y la Mímica. Esta educacion deberá completarse con el estudio de los buenos modelos antiguos y modernos, procurando más bien estudiar modelos vivos (oradores contemporáneos) y prestando mayor atencion á los que pertenezcan al género especial que el orador cultive.

Pero no le bastan estas cualidades al orador. El carácter social de la Oratoria, la influencia que está llamada á ejercer en el público, le obligan á poseer ciertas cualidades especiales que ha de mostrar en su relacion con aquél. Conocer al público y saber dominarlo; hé aquí las condiciones que el orador ha de cumplir para que su accion tenga verdadera importancia.

Estudiar la composicion, carácter, grado de cultura, preocupaciones, sentimientos, creencias, gustos y estado de ánimo del auditorio; saber qué es lo propio y qué lo impropio de la condicion del orador mismo, del estado y carácter del público, del lugar en que se pronuncia el discurso y del

momento en que se habla; conocer y apreciar debidamente el carácter de la nacion, las exigencias del momento histórico y las condiciones de la lengua que se maneja; saber captarse las simpatías del auditorio, y en caso necesario, imponerse á él, y arrostrar sus iras con ánimo sereno; explotar con acierto pero sin mengua de la Moral, sus flaquezas y aprovechar diestramente sus movimientos; ser á la vez flexible sin bajeza, varonil sin arrogancia, hábil sin perfidia; y por todos estos medios arrastrar al público sin adularlo servilmente ó imponérsele sin insultarlo ni provocarlo, logrando, sino el aplauso, al ménos el silencio respetuoso de los adversarios, la adhesion entusiasta de los amigos y la aprobacion de los imparciales;—hé aquí la empresa verdaderamente titánica que está obligado á realizar el orador (sobre todo en ciertos géneros de oratoria), poniendo en juego todas sus facultades y todos sus recursos, y poseyendo el don de la oportunidad, del cual decia con acierto Ciceron, que era el gran secreto de la Oratoria.

Mucho influirá en la fácil consecucion de este resultado el prestigio personal que haya sabido alcanzar el orador. merced á su ciencia, á su talento, á su elocuencia y, sobre todo, á su entereza de carácter y á su probidad no desmentida. En la Oratoria, como en todo, el carácter es la fuerza por excelencia, y no pocas veces puede reemplazar á muchas cualidades. La palabra que es expresion de una conciencia recta, de un puro y elevado sentimiento, de una conviccion firme y de un carácter varonil y enérgico, posee las condiciones suficientes para imponerse al público, áun sin llegar al más alto punto de la elocuencia.

Pero el orador que, no poseyendo estas cualidades, quisiera conseguir el triunfo adulando al auditorio, explotando las pasiones ó el orgullo de éste, ó fiando sólo en la mágia de su palabra, difícilmente conseguirá su objeto. El público es harto perspicaz para no conocer á los que le adulan y convertirlos en vano juguete que destroza tarde ó temprano; y ántes estima al orador que le contraría, le dice amargas verdades, y sabe imponérsele, que al que se convierte en cortesano suyo. Ni tampoco son tan sólidos, como á pri-

mera vista parece, los triunfos que exclusivamente se deben á la brillantez de la palabra; pues más tienen de victorias retóricas que de verdaderos triunfos oratorios, y si deleitan los oidos ó halagan la fantasía de las muchedumbres, fácil es que no lleguen á su corazon ni á su inteligencia, y no se traduzcan, por tanto, en resultados prácticos. El elegante y fluido retórico deleita y es aplaudido; pero el verdadero orador es el que, además de conseguir esto, arrastra á los que le oyen, los electriza con su palabra y los impele á la accion con irresistible y poderoso impulso.

LECCION LX.

El discurso ó composicion oratoria.—Fondo del discurso.—De los medios de convencer, persuadir y conmover que pueden emplearse.—Forma del discurso.—Su plan.—Partes en que puede dividirse.—Reglas principales de cada una de ellas.—Del lenguaje oratorio.—De la voz, del gesto y de la accion.—Reglas principales á que en estos puntos debe someterse el orador.

Como ya hemos dicho, la Oratoria se propone convencer, persuadir y mover á los hombres, aspirando siempre á conseguir un resultado práctico inmediato y dirigiendo toda su influencia en último término á la voluntad. Así, el orador político trata de convencer y persuadir al auditorio de la verdad y justicia de su causa para obtener el planteamiento de una reforma, la aprobacion de una ley, el triunfo inmediato de su partido, etc.; el orador forense invierte sus esfuerzos en consegir el castigo ó absolucion de un acusado ó la solucion favorable de un litigio; el orador religioso aspira á moralizar, á mantener viva la fé, etc.; el orador académico á propagar la verdad y hacerla triunfar. En suma, la voluntad y la accion son el objetivo á que dirigen sus esfuerzos los oradores; convencer de la verdad de sus doctrinas é interesar por ellas el sentimiento de sus oyentes, son los resortes de que se valen para con-

seguir este resultado. Concurren á este fin el fondo y la forma, lo expresado y la expresion, en el discurso ó composicion oratoria. Debemos considerar separadamente aquí estos elementos, estudiando primero el fondo de la composicion oratoria, esto es, los medios espirituales (pues los materiales, como voz, gesto, etc., tocan á la forma) que puede emplear el orador para convencer, persuadir y conmover al auditorio.

Si bien la Oratoria se dirige tanto al sentimiento como á la inteligencia, no puede negarse que lo más esencial en un discurso es probar la verdad de su doctrina, esto es, convencer á los oyentes; el elemento didáctico es, pues, la base del discurso. El sentimiento ilustrado y la voluntad racional no se adhieren á lo que no aparece evidente ante la inteligencia, y de poco sirve el entusiasmo si no se asienta en la inquebrantable base de la conviccion.

Para convencer de la verdad de sus doctrinas debe el orador no sólo estar perfectamente cierto de ellas, sino poseer la fuerza dialéctica suficiente para inculcarlas en la inteligencia del público. El profundo conocimiento de la Lógica como ciencia y como arte y el fácil y diestro manejo de las formas del razonamiento que enseña la lógica formal, son, pues, condiciones inexcusables para convencer. La funcion del entendimiento, facultad esencialmente discursiva y penetrante, es en tal sentido, insustituible por cualquiera otra facultad, por elevada que sea. La razon más clara, la intuicion más viva son de todo punto inútiles al orador si no las acompaña un agudo y hábil entendimiento. Especialmenle en la discusion y la polémica, el entendimiento se lleva la palma y sin él puede decirse que es imposible ser orador.

Las formas silogísticas no deben ser empleadas al modo con que se ofrecen en la Lógica, pues en tal caso el discurso seria monótono é insoportable. Generalmente, al *silogismo* son preferibles el *raciocinio bimembre*, el *entimema*, el *sorites*, el *epiquerema*, el *ejemplo* y los argumentos *ad hominem* ó personales (1). El orador debe cuidar de que el fondo

(1) No entramos en mayores detalles sobre estos puntos, porque su-

dialéctico del discurso se revista de formas bellas que, sin privarle de su fuerza, no dejen al desnudo su sequedad y monotonía. La Lógica es el esqueleto del discurso, esqueleto que sería desagradable si no se cubriera con el ropaje de la palabra bella.

Todas las pruebas alegadas por el orador en defensa de su tésis deben ser sólidas, propias del asunto y acomodadas á la capacidad del auditorio. Los argumentos débiles y los sofismas, por más que deslumbren á primera vista si se presentan con arte, ántes dañan que aprovechan. Los argumentos sutiles, las argucias y los razonamientos de carácter metafísico muy pronunciado, son tambien muy inconvenientes, por causa de su extremada oscuridad, que les priva de todo efecto é influencia. No es fácil convencer al público con razonamientos que no entiende.

Por último, debe tenerse en cuenta que no le basta al orador saber probar la verdad de sus afirmaciones, sino probar además la falsedad de las contrarias. De poco sirve que un orador demuestre la verdad de sus asertos, si despues no sabe contestar á las objeciones que se le dirigen, y deja indefensa su doctrina. La crítica de la doctrina opuesta y la refutacion de todas las objeciones que se dirijan á la propia, son un elemento importante del discurso, y el saber hacerlas un arte indispensable á todo orador (1). Por poderosas que sean las razones alegadas en favor de una tésis, pierden mucho de su fuerza á los ojos del público, cuando el orador no sabe defenderse. Precisamente para esto son más necesarios que nunca el entendimiento y el conocimiento de la lógica formal.

---

ponemos versado al lector en el estudio de la Lógica. Por eso no exponemos los diversos procedimientos que puede seguir el orador (el deductivo y el inductivo, el experimental y el racional), ni los diferentes géneros de pruebas y argumentos que pueden emplearse. Baste decir que el fondo científico de la Oratoria es la Dialéctica y que en ella deben buscarse reglas y principios para saber sustentar y defender una tésis, de cualquier género que sea.

(1) Por eso los buenos oradores son polemistas de fuerza, y el que no sabe serlo, más tiene de expositor ó propagandista que de orador.

Pero como el orador tiende á un fin práctico, no sólo debe demostrar la verdad de lo que sustenta, sino la necesidad de realizar la conclusion práctica que defiende; ó lo que es igual, no le basta convencer al público de la verdad de su doctrina, sino persuadirle de su necesidad y conveniencia (1). La persuasion, que mira á la voluntad más que á la inteligencia, se obtiene poniendo de relieve, con elocuentes frases y sólidas pruebas, la justicia que al orador asiste, la conveniencia que su solucion entraña, la conformidad de lo que propone con los elevados intereses que más caros pueden ser al auditorio, con los más altos principios de justicia, de razon y de conveniencia social. Al convencer, el orador defiende lo verdadadero; al persuadir, lo bueno, y probado que en lo que sustenta se reunen ambas condiciones, le es fácil atraerse, no sólo la adhesion de las inteligencias, sino el concurso de las voluntades. El arte de dominar al público, de que nos ocupamos en la leccion anterior, tiene su principal aplicacion en este aspecto del fin complejo á que encamina sus esfuerzos el orador.

No basta, con esto, sin embargo. La inteligencia y la voluntad requieren, para llegar á la accion, el poderoso estímulo del sentimiento, al cual auxilia no poco la fantasía. No es suficiente, por tanto, que el orador convenza y persuada al auditorio; necesita además conmoverlo, interesarle y agradarle, para lo cual puede emplear muy diferentes medios. El principal, sin duda, es la verdad y bondad de la doctrina que sustenta, pues nada hay más interesante y simpático, ni más bello tampoco, que la verdad y el bien. Poderoso recurso es tambien su propio talento, sobre todo si está ya consagrado por la fama, y no ménos grande la moralidad de su vida y alteza de su carácter. Pero fuera de estos medios, hay otros no ménos importantes, que son aquellos que se encaminan á excitar las pasiones ó deleitar la fantasía del auditorio. Muchos de estos medios son puramente formales (la

(1) Esto no es enteramente necesario en la Oratoria puramente científica, donde no se busca la realizacion inmediata de un determinado propósito.

belleza del lenguaje, las inflexiones de la voz, etc.), por lo cual no tienen aquí cabida.

Concitar las pasiones, excitándolas ó calmándolas, segun á los fines del orador convenga, es, sin duda, uno de los más seguros medios de conmover (1). Para conseguirlo, necesita el orador hablar el lenguaje propio del sentimiento que procura despertar, y reflejarlo, no ya en la expresion, sino en la voz, el gesto y la accion. La fantasía presta aquí un gran auxilio, ya por medio de vivas representaciones y animadas imágenes, ya empleando el lenguaje figurado y todas las formas poéticas de la palabra. Con respecto á este género de recursos, no es fácil dar reglas muy detalladas, pero ninguna hay más segura que el talento, la prudencia y la habilidad del orador, cualidades enteramente indispensables para evitar funestos fracasos, pues nada hay más fácil que disgustar al público cuando no se emplean estos recursos con exquisita precaucion y tacto. El buen gusto y la oportunidad son, por esto, cualidades que el orador debe poseer en alto grado, teniendo en cuenta que de lo sublime á lo ridículo no hay más que un paso, y que las afirmaciones más verdaderas y más justas, pueden producir el peor efecto, cuando no se hacen en momento oportuno y en forma conveniente.

En la forma del discurso oratorio debemos considerar las mismas partes que consideraban los antiguos retóricos: la *disposicion*, la *elocucion* y la *pronunciacion*. En la primera debe estudiarse el plan del discurso y las partes en que se divide, en la segunda su estilo y lenguaje, y en la tercera todo lo referente á la voz, el gesto y la accion.

El discurso oratorio se somete en su plan y disposicion á las condiciones generales de toda obra literaria, si bien el elemento didáctico que en la Oratoria existe, le priva de la absoluta libertad de que gozan las composiciones poéticas. La unidad es condicion exigida en este género de composi-

(1) En este aspecto de la Oratoria radica la responsabilidad más estrecha del orador. Excitar las pasiones, soliviantar los ánimos, es cosa muy grave de suyo, y el orador que lo hace sin motivo justificado, con torcidas intenciones, ó por buscar un vano triunfo personal, se hace reo de una grave falta.

ciones, tanto ó más que en las de otra clase. Esta unidad ha de observarse en su fondo como en su forma, y bajo ella puede desarrollarse una rica variedad de partes distintas, recursos diversos, tonos y formas várias del lenguaje. Otra regla que tambien debe tenerse presente es que esta variedad sea ordenada y bien proporcionada, mediante suaves y naturales transiciones de una parte á otra, de un género de recursos y de tonos á otros. Convendrá tambien que el interés que resulte del juego concertado de los diferentes recursos que pueden emplearse, sea gradual ó progresivo, por lo cual generalmente comienzan los discursos con un tono tranquilo, reservándose para la conclusion los argumentos más fuertes, los recursos patéticos y las frases y períodos más bellos y de más efecto.

Divídese el discurso en varias partes, acerca de cuyo número é importancia suele haber alguna divergencia entre los preceptistas. La enumeracion de partes más generalmente aceptada es la siguiente: *exórdio*, *proposicion*, *division*, *narracion*, *confirmacion*, *refutacion* y *peroracion*. Aristóteles sostiene acertadamente que las únicas partes esenciales son la proposicion y la confirmacion. Las restantes, ó pueden faltar ó se reducen unas á otras. Así, el exordio puede refundirse en la proposicion, igualmente que la division; y la narracion, la refutacion y la peroracion se reducen fácilmente á la confirmacion. En los discursos de poca extension casi todas faltan, excepto las dos esenciales que indica Aristóteles; en los discursos extensos suelen hallarse todas, aunque alguna de ellas, como la narracion, sea enteramente inútil en muches casos. Nada hay, por otra parte, más absurdo que separarlas con límites muy precisos, desconociendo su orgánico enlace, y seria ridículo y del peor efecto que el orador se ocupara en distinguirlas minuciosamente y á su colocacion simétrica sacrificara otras condiciones de mayor importancia. Consideraremos brevemente estas diversas partes.

El *exordio* es el preámbulo ó introduccion del discurso, destinado á preparar el ánimo del auditorio y obtener su benevolencia. El exordio debe ser breve, sencillo, y enlaza-

do íntimamente con el asunto. A veces, sin embargo, suele ser pomposo ó vehemente (*ex abrupto*), si así lo requieren las circunstancias. Cuando es imprevisto y original suele producir muy buen efecto, pero cuando se reduce á una mera fórmula ó á un vano y artificioso alarde de modestia, es de todo punto insoportable. En la Oratoria moderna los exordios han caido en el más completo descrédito y desuso, y realmente la escasa importancia de esta parte del discurso justifica el abandono en que hoy se halla.

La *proposicion* (á la que puede reducirse la *division*) es la enunciacion del asunto que va á ser objeto del discurso. Cuando este asunto comprende varios puntos que conviene tratar separadamente, se enumeran éstos y á esta enumeracion se llama *division*. Como ya hemos dicho, esta parte es esencial y debe colocarse ántes de las demás, repitiéndose al final de los dircursos forenses como peticion de la sentencia que del tribunal desea obtener el orador. La proposicion debe ser clara, sucinta, precisa y completa. La division, que á veces contiene otras divisiones interiores (subdivisiones), debe reunir las mismas cualidades. Conviene, para no entorpecer la marcha del discurso ni hacerlo monótono y frio, que no se hagan muchos miembros en la division y que ésta sea esencial, pero no formal. Una division descarnada y complicada, semejante á una clasificacion botánica ó zoológica, produce generalmente malísimo efecto.

La *narracion* es la exposicion de los hechos necesarios para la inteligencia de la tésis que el orador se propone desarrollar. Como quiera que los hechos suelen ser en los discursos, no sólo antecedentes, sino comprobantes, la narracion en realidad se reduce á la confirmacion. La narracion no es necesaria en todos los discursos. En la Oratoria forense es casi siempre indispensable, por versar el discurso sobre un hecho. En los panégíricos ó elogios de varones ilustres es tambien necesaria, por causa del carácter biográfico de tales composiciones. La narracion se coloca generalmente despues de la proposicion, pero otras veces se intercala en la confirmacion y se divide y mezcla con las pruebas. Sus

condiciones son la claridad, la brevedad, la verdad y el interés.

La *confirmacion* es la principal parte del discurso, pues en ella se prueba la verdad de la proposion enunciada. Cuando á la demostracion de la tésis afirmada acompaña la crítica y censura de las opiniones contrarias ó la contestacion á las objeciones que á ella se oponen, la confirmacion recibe el nombre de *refutacion*, no siendo ésta, por tanto, una parte distinta del discurso, sino uno de los aspectos diversos de la confirmacion. La refutacion no es tan esencial en todos los discursos, pues frecuentemente, no habiendo objeciones que rebatir, el discurso es meramente expositivo. Las reglas de la confirmacion y refutacion tocan más bien á la dialéctica que á nuestro asunto; pero, sin embargo, en cuanto á la colocacion de las pruebas, debemos advertir que convendrá atenerse á los preceptos siguientes: 1.° Presentar separadamente los argumentos de diversa naturaleza. 2.° Atender á los grados de fuerza de los argumentos, pasando de los más débiles á los más fuertes y reservando para la conclusion el más decisivo y de mayor efecto. 3.° Conceder á la exposicion de los argumentos una extension proporcionada á su importancia Respecto á la refutacion advertiremos que los medios más seguros de conseguirla son los siguientes: 1.° Mostrar las contradicciones en que el adversario incurre. 2.° Deducir de sus mismos principios consecuencias favorables á la propia causa. 3.° Convertir ó retorcer el argumento, esto es, argüirle con sus propios razonamientos. 4.° Poner de relieve las consecuencias absurdas ó peligrosas de sus afirmaciones (1).

La *peroracion* es la última parte del discurso, y como el resúmen de todo él. En ella se recapitula todo lo dicho, reforzándolo con argumentos decisivos y empleando todos los recursos que contribuyan á concitar los ánimos y dejar en

---

(1) La refutacion puede por sí sola constituir un discurso. Tal acontece en los discursos polémicos, en las réplicas y rectificaciones, etc.

ellos una impresion favorable al orador. Cuando es breve, ó se reduce á una recapitulacion, se llama *epílogo*. En la peroracion tienen su propio lugar los recursos del sentimiento y la fantasía, lós más preciados tesoros de la elocuencia. La belleza de la forma debe llegar en ella al más alto punto, procurando que el discurso termine con una frase arrebatadora y de grande efecto. Si bien una peroracion completa y acabada no es indispensable en los discursos, una bella conclusion que los deje redondeados y produzca buen efecto es absolutamente necesaria. Una conclusion fria destruye el efecto del discurso más elocuente.

Como anteriormente hemos indicado, el elemento didáctico y el poético se dan unidos en la forma como en el fondo de la Oratoria, debiendo, por consiguiente, hallarse en su estilo y lenguaje este mismo carácter compositivo propio del género. Así es que el estilo más propio de la Oratoria es el estilo compuesto, es decir, el término medio entre el florido y el severo, empleándose el severo en los discursos académicos y forenses en general y el florido en casi todos, pero con cierta parsimonia, y teniendo en cuenta que no siendo la Oratorio un género poético, la palabra va en él subordinada al fondo, aunque sea más libre que en la Didáctica, por lo cual el estilo y el lenguaje puramente poéticos y sobrecargados de imágenes son impropios del discurso. En cambio, el lenguaje apasionado, el lenguaje del sentimiento, despliega todas sus riquezas en la Oratoria, acaso con mayor exuberancia que en laPoesía.

Respecto al lenguaje, conviene advertir que se ha de evitar lo mismo el lenguaje frio y lleno de términos técnicos de la Didáctica, que el lenguaje exornado de figuras, licencias y galas de todo género de la Poesía. Un escritor moderno enumera elegantemente las condiciones del lenguaje oratorio, diciendo que «no emplea la construccion tímida y llana del lenguaje didáctico; pero tampoco tolera la libertad de hipérbaton del poema, ni una construccion tan esmerada y artificiosa; aprecia la sonoridad de la cláusula y hace gala de períodos numerosos y rotundos; pero está muy lejos de doblarse al yugo de la versificacion, ni aspira tampoco á

una armonía imitativa tan rigurosa.» Una de las cualidades propias del lenguaje oratorio es carecer de voces peculiares; no hay, pues, un diccionario oratorio como hay un diccionario poético y un vocabulario técnico didáctico.

Otra de sus cualidades es la *amplificacion*, pues la precision del lenguaje científico y la rapidez de la frase poética serian verdaderos obstáculos para la inteligencia del discurso. El lenguaje oratorio participa, por tanto, de las cualidades principales del lenguaje de los otros géneros, aunque careciendo de las que los son privativas y propias; viene á ser un lenguaje intermedio, un lenguaje mixto.

El último elemento de la composicion oratoria, elemento material y externo, pero subordinado á los elementos espirituales, es la produccion exterior del discurso en el sonido articulado (voz) secundado por los movimientos artísticos del cuerpo. Esta parte de la composicion oratoria, á que llamaban los antiguos retóricos *tratado de la pronunciacion*, toca muy de cerca á las artes auxiliares de la Oratoria: *Declamacion* y *Mímica*, á las que corresponde el estudio detallado de la voz y la accion. Ciceron dice acertadamente que la pronunciacion es la elocuencia del cuerpo. Con efecto; el cuerpo tiene su elocuencia que auxilia en alto grado á la del espíritu, produciéndose, por tanto, la Oratoria como un arte eminentemente plástico y altamente humano, en que espíritu y cuerpo en indisoluble union concurren á producir maravillosos resultados. La importancia de este elemento material de la Oratoria es tal, que el discurso más perfecto y acabado obtiene mal éxito si no es bien pronunciado, al paso que una buena pronunciacion encubre con frecuencia los defectos de la obra, y da al discurso más valor de aquel que realmente tiene. Consideraremos separadamente la voz, el gesto y la accion.

Las cualidades principales de la voz son el *volúmen* ó *intensidad*, la *cualidad* ó *metal*, la *modulacion* y la buena y propia *entonacion*. El volúmen de la voz ha de ser proporcionado al local en que el orador habla, pudiendo muchas veces, sin embargo, la buena pronunciacion clara y bien entonada suplir la natural falta de intensidad de la voz. Ne-

necesita además la voz ser agradable al oi lo, esto es, *eufónica*, lo cual pende tanto de su cualidad ó metal como de su modulacion. El metal de la voz es obra de la naturaleza, fácilmente corregida por el arte cuando no hay un irremediable defecto orgánico en el aparato vocal. El orador debe elegir siempre un tono medio en la clave del sonido, pues tanto la voz hueca y campanuda como la voz chillona son fatigosas y desagradables. En cuanto á la modulacion, se observarán las reglas fundamentales del ritmo, esto es, la unidad y la variedad. Un solo tono siempre repetido es insoportable, pero tambien lo es una constante y brusca variedad de tonos, sobre todo si es inmotivada. Un tono dominante, diversificado en tonos modulados rítmica y melódicamente, es el más seguro medio de hacer sonora y agradable la voz. Finalmente, la entonacion ha de ser natural y apropiada á lo que se expresa, yendo la voz siempre subordinada al pensamiento. Cuando en la entonacion de la voz se reflejan con naturalidad los afectos del orador, el discurso tiene *acento oratorio*, tan importante como el acento prosódico. A estas condiciones debe unirse la de que la pronunciacion ó articulacion de las palabras sea clara, correcta y sometida á los acentos prosódicos (1).

En el gesto y en la accion se comprenden los movimientos del cuerpo, y especialmente de los brazos, y la expresion de la fisonomía. Sin entrar en detalles minuciosos, poco ó nada útiles y que sólo la práctica puede enseñar, diremos que las condiciones principales del gesto ó accion son: la naturalidad; la consonancia con la voz y con las ideas y afectos que el orador expresa, de tal suerte que el gesto sea una traduccion fiel del lenguaje del espíritu en el del cuerpo; la moderacion y buen gusto, que rechazan los movimientos descompasados y violentos; y la animacion que exige que la ac-

---

(1) La excesiva afluencia de la palabra ó verbosidad, puede perjudicar á estas cualidades, impidiendo la necesaria variedad de tonos ó la perfecta articulacion de los sonidos.

cion no peque de fria, desmayada ó monótona. Acerca de esta materia ningun preceptista ha hecho observaciones tan delicadas y minuciosas como Quintiliano en sus *Instituciones oratorias.*

LECCION LXI.

Division de la Oratoria en géneros.—Orígenes de la Oratoria.—Condiciones á que se somete su desenvolvimiento histórico.—Circunstancias que requiere la aparicion de cada uno de sus géneros.

Dos divisiones pueden hacerse de la Oratoria: una formal y otra esencial. Puede, en efecto, dividirse la Oratoria, atendiendo al medio de expresion, en *hablada* y *escrita*, segun que el discurso sea pronunciado ó leido. Puede tambien dividirse por razon del asunto, en los géneros que indicaremos despues.

La division de la Oratoria en hablada y escrita tiene escasa importancia y ninguna utilidad. Aparte de que deben ser preferidas siempre las divisiones esenciales á las formales, la Oratoria escrita no tiene la importancia ni el valor de la hablada. Además de que en los discursos escritos carece el orador de medios poderosos de persuasion, tales discursos son muy escasos, propios casi exclusivamente de la Oratoria académica ó de la forense, y pocas veces debidos á grandes oradores. Añádase á esto que destinado el discurso escrito á ser leido en público, es decir, declamado, no se diferencia del discurso hablado hasta el punto de poder constituir género aparte.

Prescindiendo, pues, de esta division, tratemos de formar otra tomando por base el asunto de la composicion oratoria. Esta division está hecha por todos los modernos preceptistas y se refiere á los diversos fines humanos. Todos ellos emplean como poderoso instrumento de accion la Oratoria, pudiendo haber, por consiguiente, tantos géneros oratorios como fines.

Sin embargo, como algunos de estos fines no se hallan constituidos socialmente ni tienen instituciones propias al amparo de las cuales la Oratoria pueda desarrollarse; como, por otra parte, algunos de ellos emplean la Oratoria de un modo tan semejante que, literariamente hablando, no puede dar lugar á la formacion de géneros,—el número de estos no corresponde exactamente al de aquellos, como tampoco su importancia.

En realidad, los fines humanos que dan lugar á verdaderos géneros oratorios, no son más que tres, á saber: la Religion, el Derecho y la Ciencia, que son los que poseen una organizacion social más acabada. Cierto que el Arte, la Industria, la Moral, tambien pueden ser objeto de las composiciones oratorias, pero sólo en cuanto éstas exponen sus principios, por lo cual no hay diferencia esencial entre los discursos que se ocupan de tales asuntos y los que versan sobre doctrinas científicas.

Pero si son tres los fines de la vida humana que inspiran á la Oratoria, y á cuyo servicio ésta se pone, no se ha de entender que es igual número el de los géneros oratorios; pues el Derecho se realiza y manifiesta de muy diverso modo, segun que es público ó privado, y esta diversidad se refleja en la que pudiera llamarse Oratoria jurídica. Los discursos en que se ventilan cuestiones referentes al derecho privado, nada tienen de comun con los que se refieren al derecho público ó político; habiendo, por tanto, dos géneros de Oratoria jurídica perfectamente distintos, que son la *política* y la *forense*.

Reconocemos, por consiguiente, cuatro géneros oratorios: la *Oratoria religiosa*, que, como su nombre lo indica, tiene por objeto exponer y discutir todas las cuestiones relativas á la Religion; la *política*, que ventila las cuestiones de este género y se pone al servicio de las ideas é intereses de los partidos (1); la *forense*, que esclarece ante los tribunales las cuestiones de derecho privado en todas sus ramas;

(1) En la Oratoria política puede incluirse la *militar*, que comprende las arengas ó alocuciones de los caudillos militares á sus tropas.

y la *académica* ó *didáctica*, que no es otra cosa que la exposicion y discusion de las doctrinas científicas. En realidad, todos estos géneros tienen mucho de didácticos, pues en todos se exponen y discuten ideas y principios de carácter científico; pero al paso que la Oratoria académica limita sus aspiraciones á la enseñanza ó esclarecimiento de la verdad, los otros géneros se encaminan á la accion y se proponen resultados prácticos más ó ménos inmediatos, teniendo además, en ellos la pasion, el sentimiento y la fantasía una intervencion y una importancia que no logran en el género académico, que es en rigor más que un verdadero género oratorio, una manifestacion oral de la Didáctica.

Inútil juzgamos repetir aquí lo que siempre hemos dicho al hacer cualquiera division de géneros, á saber: que esta division no es abstracta, que estos géneros son aspectos diversos de una misma cosa, orgánicamente enlazados entre sí, y que caben otros muchos géneros intermedios y compuestos. Así es que los elementos de cada uno de los géneros oratorios se hallan en todos los restantes.

La Oratoria, considerada como enérgica y espontánea manifestacion oral del pensamiento, es tan antigua como el hombre. Desde el punto en que, desarrollado el instinto social, los hombres se reunieron para empresas comunes, debieron nacer opiniones diversas y haber deliberaciones que precedieran á la resolucion y en que aquellas se discutieran. Los hombres de las tribus primitivas deliberaron acerca de sus intereses comunes; los guerreros arengaron á sus huestes; los sacerdotes amonestaron á los pueblos y expusieron las grandezas y maravillas de los dioses; y de esta suerte nació espontáneamente la Oratoria, que se halla bajo estas formas rudimentarias en todos los países, áun los más salvajes.

Más tarde, cuando la civilizacion se fué desenvolviendo y el Arte adquirió verdadera importancia, la Oratoria adquirió á su vez condiciones artísticas, y de ser espontáneo movimien-

---

Siendo la guerra una manifestacion especial de la vida política, claro es que estos discursos se asemejan mucho á los político-populares y no deben formar género aparte.

to del espíritu, se elevó al rango de arte verdadero, y en breve fué poder formidable. Entónces la Oratoria fué objeto de estudio, se trazaron preceptos para los que á ella quisieran dedicarse, y se fundaron escuelas en que recibieran la necesaria enseñanza los futuros oradores. Tales fueron los colegios de los profetas hebreos, las escuelas de los sofistas y retóricos griegos, las de los retóricos latinos y otras semejantes.

Causas muy diferentes concurren, en el curso de la historia, á que prospere ó decaiga la Oratoria. Por regla general, puede afirmarse, sin embargo, que la primera condicion para que este arte se desenvuelva, es la libertad. Donde el pensamiento y la palabra no son libres, donde el temor enfrena la lengua del orador ó la adulacion la corrompe y degrada, la Oratoria difícilmente se produce, y casi siempre arrastra mísera existencia. Por eso los pueblos clásicos y las naciones modernas son los que han poseido más distinguidos y numerosos oradores.

Aparte de esta condicion fundamental, favorecen ó perjudican á la Oratoria otras circunstancias. Una de ellas es el carácter de cada pueblo. Hay razas que por efecto del clima, del temperamento, de la posicion geográfica, del carácter y condiciones de su lengua, son locuaces por naturaleza y todo lo fian á la palabra, mientras otras ofrecen fenómenos enteramente distintos. Así se observa que los pueblos meridionales abundan en grandes oradores, notándose lo contrario en los países del Norte. Con excepcion de Inglaterra, el cetro de la Oratoria ha pertenecido siempre á los pueblos del Mediodía ó del Oriente. Los hebreos, griegos y romanos en la antigüedad; Francia y España en los tiempos modernos, son la mejor prueba de nuestro aserto.

Difícil es determinar *á priori* cuál de los géneros oratorios ántes enumerados es el primero en la série de los tiempos. Lo más probable, sin embargo, es que fuera la Oratoria política, principalmente en su aspecto militar.

La forense y la académica sólo pudieron producirse en pueblos muy cultos, en que la administracion de la justicia se rodeaba de ciertas garantías y solemnidades, y en que

la Ciencia se cultivaba con interés en asociaciones y establecimientos especiales. Respecto á la Oratoria religiosa, sabido es que no ha existido en la antigüedad sino entre los hebreos y los sectarios del Budismo, y que casi puede considerarse como producto exclusivo de las religiones monoteistas.

La Oratoria política necesita de la libertad, y sólo ha prosperado, por tanto, en los pueblos libres, regidos por instituciones parlamentarias. Sólo en su forma militar puede existir en los pueblos que viven bajo el despotismo, y por eso, desconocida en el Oriente (salvo entre los hebreos), crece y se desarrolla en Grecia y Roma y en los pueblos modernos que viven bajo el régimen constitucional ó democrático. Otro tanto sucede con la Oratoria forense y con la académica.

La Oratoria religiosa puede avenirse con un sistema de gobierno despótico; pero no ha existido en todos los pueblos. En realidad, su desarrollo y progreso se deben al Cristianismo.

LECCION LXII.

Géneros oratorios.—Oratoria religiosa.—Su concepto.—Sus condiciones.—Su influencia social.—Sus diferentes clases.—Su desarrollo hisiórico.

Tiene por objeto la *Oratoria religiosa* la exposicion, propagacion y defensa de los dogmas y principios morales de las religiones positivas (1). Los discursos pertenecientes á este género se pronuncian ante los fieles con ocasion de la celebracion del culto, por regla general.

Si bien participa esta oratoria del carácter de la Didáctica, es en sus formas eminentemente popular, por razon de

(1) La mayor parte de los preceptistas, al estudiar este género, se fijan únicamente en la Oratoria católica y á ella amoldan todos sus preceptos. Pero como aquí se considera este género bajo el punto de vista puramente literario, y la Oratoria religiosa es propia de otras religiones tambien, no creemos oportuno seguir dicho procedimiento.

dirigirse á auditorios numerosos y heterogéneos y por proponerse más bien entusiasmar y edificar por medio del sentimiento, que convencer por medio de la razon. Sin embargo, en los tiempos actuales la Oratoria religiosa va tomando un carácter marcadamente razonador y polemista, á causa de las luchas sostenidas hoy por las Iglesias cristianas contra las negaciones del racionalismo (1).

Basándose las religiones más bien en la fé que en la razon y dirigiéndose, por tanto, principalmente al sentimiento y á la fantasía, la Oratoria religiosa concede gran predominio al elemento poético, tanto en su fondo como en su forma. El entusiasmo, la uncion, el fervor místico, los recursos patéticos, la elegancia y brillantez en el estilo y un lenguaje florido, poético y arrebatador, son las condiciones generalmente exigidas en ella. Debe tenerse en cuenta, por otra parte, que la claridad, la sencillez y la exclusion de todo sentimiento violento y de todo elemento cómico son condiciones inexcusables de todo punto en este género, tanto por su carácter popular como por la índole del fin social de que es expresion.

Las condiciones de la Oratoria religiosa varían segun los géneros en que puede dividirse, segun el carácter del auditorio y segun las especiales circunstancias históricas en que se produce.

Con efecto; cuando el orador se propone simplemente exponer el dogma, su discurso ha de tener necesariamente un señalado carácter didáctico, siendo difícil que en él quepan elementos poéticos, á no ser cuando á ello se preste el dogma de que se trata. Así, un sermon sobre la Trinidad ó la naturaleza de Cristo, habrá de ser metafísico y en cierto modo abstracto, y no habrá en él el movimiento, la accion y la poesía que son propios de un sermon sobre la Soledad de María ó la pasion de Jesús.

---

(1) Esto suele ser orígen de graves males para este género de oratoria, que adopta el violento tono de la polémica ó se convierte en una pura exposicion científica, olvidando el carácter práctico que debe tener su mision piadosa y edificante, y á veces tomando un aspecto bandor y político, á todas luces impropio é inconveniente.

En los sermones morales, en que el orador trata de corregir las costumbres y fortalecer á sus oyentes en la práctica del bien, mostrándoles las grandezas de la virtud y los horrores del mal, exponiendo los grandes principios de la Moral religiosa, pintando con vivos colores los premios y las penas de ultratumba, el orador tiene ancho campo para conmover profundamente al auditorio y espaciar su espíritu por las regiones del sentimiento y de la fantasía. Otro tanto acontece cuando el orador ensalza las virtudes de los santos y el heroismo de los mártires, ó pronuncia la oracion fúnebre de los monarcas, de los héroes, de las celebridades de todo género. En esta clase de discursos es donde impera con más fuerza el sentimiento y donde la elocuencia religiosa puede llegar al más alto punto de perfeccion.

Asimismo, cuando el orador no se limita á exponer los principios de la Religion, sino que encomia sus excelencias y perfecciones, la defiende de los ataques de sus enemigos, ó refuta las opiniones que le son contrarias, puede competir en energía, vigor, entusiasmo y habilidad con el orador político, y el púlpito convertirse en tribuna, con grave detrimento casi siempre de la uncion que es propia de este género.

El carácter del auditario influye tambien en las condiciones de la Oratoria religiosa. No pueden ser iguales un sermon pronunciado ante las clases más cultas de la sociedad, reunidas en la catedral de un gran centro de civilizacion, la plática dirigida al pueblo en la iglesia de una aldea, y la que pronuncia un misionero ante una tribu de salvajes. Desde el sermon filosófico y erudito á veces, poético otras, pero siempre atildado y elegante, hasta la ruda plática popular, familiar y sencilla, la Oratoria religiosa recorre una vasta escala de tonos y formas en que puede remontarse á las más sublimes y elocuentes inspiraciones ó descender hasta los más llanos y vulgares conceptos. Para apreciar bien estas circunstancias, el orador religioso necesita conocer el auditorio y poseer el don inestimable de la oportunidad.

Mucho influyen tambien en este género las circunstan-

cias históricas. Aparte de la accion general que en él tienen las condiciones peculiares de cada pueblo (por lo cual la Oratoria religiosa de los pueblos del Mediodía ó del Oriente, difiere mucho de la de los del Norte), influyen tambien los momentos en que se produce.

Ardiente y entusiasta en las épocas de propaganda, tranquila y reposada en las de dominacion, polemista, apasionada, batalladora en las de lucha y combate, la Oratoria religiosa refleja siempre la situacion en que se halla la Iglesia, así como el carácter de ésta; pues no cabe comparacion, por ejemplo, entre la ardiente oratoria de los antiguos profetas hebreos, la cabalística y metafísica de los rabinos, la pintoresca, apasionada y fanática de los musulmanes, la oratoria protestante, fria, razonada y más moralista que dogmática, y la oratoria católica, á la vez filosófica, poética, apasionada, entusiasta, mística, sombría, pintoresca, rica en todo género de matices y tonos, y superior en todos conceptos á la de todas las religiones restantes. Ni hay tampoco paralelo posible entre las entusiastas apologías de los primeros cristianos, los doctos y filosóficos sermones de los Padres de la Iglesia, y las apasionadas polémicas de los oradores católicos en el período de la lucha comenzado en la Reforma y que hoy ha llegado al más alto punto de exaltacion.

Este género oratorio es uno de los que ejercen más profunda y poderosa influencia, por más que rara vez se encamine á conseguir un resultado práctico inmediato (1). La alteza del fin á que sirve, la fuerza y arraigo de los sentimientos que excita, la autoridad de que se reviste, el elevado carácter y prestigio del orador, son otras tantas causas que concurren á producir dicha influencia. No ménos contribuye á esto la manera especial y las circunstancias en que se pronuncian los discursos de este género. Pronunciados dentro del templo, por un ministro de la Divinidad, y escuchados con profundo respeto y religioso silencio por un

(1) Suele, sin embargo, proponérselo, cuando trata de convertir á infieles, excitar á la guerra santa, corregir un vicio social, etc.

auditorio pasivo, inerte, convencido de la verdad que en ellos se encierra y sometido á la autoridad de que son manifestacion, su influencia es tanto más poderosa, cuanto que no está contrapesada por la del público. Si éste no se conforma con lo que el orador dice, ninguna protesta, ningun signo de desaprobacion lo indica; y, por regla general, esto no sucede. Lo más frecuente es que el público (compuesto en su totalidad, ó poco ménos, de fervorosos creyentes) sea como blanda cera que el orador modela á su antojo. Unicamente pueden exceptuarse de esta regla las pláticas de los misioneros; pero áun éstos tienen en su favor su inmensa superioridad intelectual sobre el salvaje auditorio que les escucha.

Cierto es que la Oratoria religiosa no obra inmediata y directamente sóbre la voluntad del público, como la política ó la forense. Pero si su accion no es rápida, es en cambio eficaz y profunda y á la larga se traduce en hechos. Los acentos austeros ó enérgicos, conmovedores ó entusiastas del orador religioso, penetran en las almas de los creyentes y causan en ellas profundo efecto. Cuando el orador es elocuénte, el auditorio cree escuchar la palabra divina, y lleno de piedad recoge con avidez las frases inspiradas en que se encierran la regla inmutable de la vida, la absoluta verdad y el símbolo de la salvacion. Sobre todo, si el orador tiene el acierto de dirigirse más al corazon que á la inteligencia de sus oyentes, despertando en ellos el sentimiento místico y piadoso y exaltando su fé; si á esto une los recursos que pueden causar efecto en la fantasía, desplegando el cuadro de las bellezas que caben dentro de la concepcion religiosa, su triunfo es seguro y sin esfuerzo manejará á su sabor al auditorio. La predicacion bien dirigida y encomendada á oradores de verdadera elocuencia, es en tal sentido, uno de los más poderosos medios de propaganda, una de las más eficaces armas de que pueden disponer las religiones.

Los discursos religiosos reciben el nombre de *pláticas* y *sermones*. Por pláticas se entienden los discursos populares, y por sermones los verdaderamente artísticos. Estos últimos pueden dividirse en las siguientes clases:

1.ª *Sermones dogmáticos*, dedicados á la exposicion y defensa de los dogmas, á encomiar las excelencias de la Religion, ó á defenderla de los ataques de sus adversarios, refutando además las doctrinas de éstos. En el primer caso se llaman *expositivos*, en el segundo *apologéticos*, y *polémicos* en el tercero. Estos sermones pueden versar sobre dogmas de carácter metafísico (como la Trinidad, por ejemplo), ó sobre hechos milagrosos ó notables de la historia religiosa ó sagrada, estrechamente relacionados con el dogma (como la muerte de Jesús).

2.ª *Sermones morales*, cuyo objeto es exponer los principios y reglas de la Moral, combatir los vicios, refutar las doctrinas que sean contrarias á ella, etc. Pueden dividirse del mismo modo que los anteriores.

3.ª *Panegíricos*, destinados á narrar la vida de los santos, á enaltecer sus virtudes, celebrar su heroismo si son mártires, referir sus milagros, y proponerlos como modelos al auditorio, sacando del relato de sus hechos consecuencias morales de carácter práctico.

4.ª *Oraciones fúnebres*, que se pronuncian en las exequias de personajes de elevada categoría, como son reyes y príncipes, altas dignidades eclesiásticas, caudillos militares, notabilidades políticas, científicas, artísticas, etc. Se asemejan á los panegíricos, pero con la diferencia que es natural entre encomiar á un santo y á uno que no lo es. Este género puede acercarse mucho, en ciertas circunstancias, al académico y áun al político.

La Oratoria religiosa sólo en ciertas religiones se ha desarrollado y adquirido verdadera importancia. Es indudable que áun en las más toscas manifestaciones de la vida religiosa, debe haber habido algo que se asemejara á la predicacion; pero el carácter artístico, la elevacion y el grado de desarrollo que ha alcanzado este género, datan de fecha relativamente reciente.

Con efecto; requiere la Oratoria religiosa ciertas condiciones especiales, que no se han realizado en todas las religiones, sino sólo en algunas. Exige, ante todo, que la religion de que sea eco, dé gran importancia á la Moral, sea

universal y popular, y manifieste tendencias propagandistas. Requiere, además, la existencia de un sacerdocio bien organizado, que no forme una casta cerrada ni se encierre en impenetrable misterio, sino que viva en medio del pueblo, ejerciendo sobre él directa, inmediata y constante influencia. Necesita, por último, que la predicacion forme parte integrante del culto y que se considere como elemento importante de éste.

Fácil es comprender, teniendo en cuenta estas consideraciones, que ni en las groseras religiones de los pueblos salvajes, ni en las de la mayor parte de los pueblos del antiguo Oriente, ni en las de Grecia y Roma, ha podido desarrollarse la Oratoria religiosa. Las primeras, por su rudeza y tosquedad, no consienten manifestacion tan elevada del sentimiento religioso. La ley de castas, que excluia al pueblo del culto ó le condenaba á papel pasivo y secundario; la escasa importancia que á la vida moral daban las religiones naturalistas y panteistas del Oriente; su carencia de espíritu propagandista; el impenetrable misterio con que rodeaban el dogma sus sacerdotes, eran causas suficientes para que en ninguna de dichas religiones apareciera la Oratoria. Ménos aún podia manifestarse en los cultos puramente locales ó familiares de los pueblos griegos y latinos, que nunca unieron la Moral á la Religion, ni se cuidaron de la educacion religiosa del pueblo, ni atendieron á otro cosa que al aspecto poético del ideal religioso los primeros, y á su aspecto jurídico los segundos.

Sólo en cuatro religiones se ha desarrollado la Oratoria religiosa. El espíritu de propaganda que las caracteriza, sus tendencias á la universalidad, su carácter popular, la importancia que dan á la vida moral, el entusiasta misticismo de que están penetradas, su anhelo de dominar la vida entera, justifican sobradamente este hecho. Estas religiones son: el Cristianismo, el Judaismo, el Mahometismo y el Budismo. Pero ninguna de ellas ha dado tantos dias de gloria á la elocuencia como el Cristianismo, y dentro de él la Iglesia católica.

Los antiguos *projetas* (señaladamente *Isaías, Jeremías,*

Ezequiel y *Daniel)*, y los *rabinos* hebreos; los *bonzos* budistas; los *ulemas*, *santones*, *fakires*, *morabitos* y *derviches* mahometanos, son los representantes de la Oratoria en estas religiones, y se distinguen generalmente por el carácter místico, entusiasta y pintoresco de sus discursos. Pero los grandes modelos de este género deben buscarse, como dejamos dicho, en las Iglesias cristianas, y sobre todo, en la católica.

Mucho influyó en el portentoso desenvolvimiento de la Oratoria en la primitiva Iglesia, el hecho de propagarse el Evangelio en el país clásico de la elocuencia, en Roma. La Iglesia heredó las glorias de la Oratoria romana, se inspiró en sus modelos, y por eso desde el primer momento, poseyó una pléyade de grandes oradores. Pero el siglo de oro de la elocuencia cristiana primitiva fué el siglo IV, en el cual brillaron, entre otros varones insignes, *San Gregorio Nacianceno* (328-389), *San Gregorio de Niza* (330-396), *San Atanasio* (m. 373), *San Basilio* (329-379), *San Juan Crisóstomo* (347-407), *San Hilario* (300-367), *San Ambrosio* (340-397), y *San Agustin* (354-430).

Aunque en la Edad Media la Oratoria decayó á la par que todas las manifestaciones de la cultura, no por eso dejó de haber en aquel tiempo notables oradores sagrados, como *San Bernardo* (1091-1153), *Santo Tomás de Aquino*, *San Vicente Ferrer* (1357-1419), *San Francisco de Asís* (1182-1226), y otros no ménos importantes.

En los tiempos modernos, la Oratoria católica ha recobrado su antiguo esplendor, principalmente en Francia, donde en el siglo de Luis XIV, brillaron los eminentes oradores religiosos *Bossuet* (1627-1704), *Fenelon* (1651-1715), *Bourdaloue* (1632-1704), *Massillon* (1663-1842), y *Fléchier* (1632-1710). En el siglo actual se han distinguido en aquel país *Lacordaire* (1802-1861), *Ravignan* (1795-1858), el *Padre Félix*, el *Padre Jacinto*, y otros de ménos importancia.

Italia no ofrece oradores religiosos importantes, excepto el célebre *Savonarola* (1452-1498). En Portugal sólo se distingue el jesuita *Antonio Vieira* (1608-1697). En España merecen mencionarse el *Maestro Juan de Avila* (1502-1569),

Fray Luis de Granada (1504-1588), y el *Padre Malon de Chaide.*

Como oradores protestantes, pueden citarse *Lutero*, los predicadores alemanes *Cramer* (1634-1755), *Mosheim* (1694-1755), *Jerusalem* (1709-1789), *Reinhard* (1753-1812), *Schleiermacher* (1768-1834), y el norte americano *William Ellery Channing* (1780-1842).

La oratoria del protestantismo es notablemente inferior á la católica.

LECCION LXIII.

Géneros oratorios.—Oratoria política.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Su influencia.—Clases en que puede dividirse.—Desarrollo histórico de este género.

Exponer y dilucidar las grandes cuestiones jurídicas, morales, sociales, religiosas, etc., que se suscitan al discutir en los centros políticos las reformas legislativas, y al dirigir la gobernacion del Estado; defender y propagar los principios de los diversos partidos que se disputan el poder; dirigir, en suma, por medio de la palabra la marcha de los negocios públicos, tales son los grandes fines que se propone la *Oratoria política.*

Caractéres muy especiales ofrece este género oratorio, que le colocan á gran distancia de todos los demás. Con efecto; ni en él se hallan la severidad y el carácter didáctico de la Oratoria forense y académica, ni la poesía, uncion y sentimiento de la religiosa. Siendo eco de violentas pasiones y exaltados intereses, tanto ó más que de principios científicos; representando el interés del momento, más que el permanente; produciéndose casi siempre ante auditorios divididos y apasionados, ó agitados y tumultuosos, difíciles de dominar, y que con frecuencia se imponen al orador; tendiendo á un efecto inmediato y á un resultado práctico, no siempre conseguido, aunque con vehemente afan solicitado, y que se

trata de alcanzar á toda costa y por todos los medios;—la Oratoria política se distingue por el predominio de la pasion, por el arrebato y la vehemencia de sus acentos, por su carácter batallador, y por la importancia que en ella tiene la polémica. Rara vez es didáctica, y caso de serlo, la exposicion de los principios no es en ella otra cosa que la bandera que se despliega ántes del combate; si apela á la belleza y al Arte, no es tanto por miras estéticas, como por utilizar un arma poderosa y excitar, á la vez que la pasion, la fantasía de los oyentes; difícilmente es templada, mensurada y serena, y mucho ménos dulce ni apacible; la pasion en todas sus formas es lo que en ella domina y le da carácter.

La tribuna es un campo de batalla, y el orador político es al modo de caudillo militar, obligado á poner en juego todos los recursos de la estrategia y de la táctica para vencer en una empeñada lid, en que el arma que se emplea es la palabra, que en ocasiones puede ser la más eficaz y mortífera de todas.

De aquí la inmensa variedad de recursos y de elementos que puede emplear el orador político. De aquí tambien la dificultad de precisar los preceptos á que ha de someterse esta oratoria. Con efecto; el lenguaje severo de la razon, el ímpetu arrebatador de las pasiones, los vuelos atrevidos de la fantasía, las agudezas del entendimiento, las armas penetrantes de la sátira, todos los recursos, todas las maneras de ser de la elocuencia tienen cabida en este género, á cuyo carácter sintético todo está permitido ménos el sofisma, la mentira y la falta de pudor. Para este género no existen, por tanto, otras reglas que las que resulten lógicamente del asunto que se ventila ó del público á quien el orador se dirije. La primera regla de este género es la libertad.

Como es natural, las condiciones de la Oratoria política varían segun los asuntos de que se trata, las circunstancias en que se produce, el carácter de cada país, etc. Así, los discursos pronunciados en las Cámaras legislativas se diferencian por razon del asunto sobre que versan; no pudiendo compararse, por ejemplo, los discursos en que se exponen tranquilamente los principios de un partido, ó en que se dis-

cuten leyes y reformas administrativas, económicas ó jurídicas, que no tocan de cerca á la política, con los que versan sobre la conducta de los gobiernos, medidas eminentemente políticas, cuestiones personales, etc.; ni tampoco un discurso expositivo con una réplica ó una rectificacion. Así, una discusion sobre el Mensaje de la Corona, sobre leyes de imprenta, suspension de garantías, votos de censura á un ministerio, etc., se distingue notablemente de un debate sobre una ley de aguas, un código mercantil, ó ciertos capítulos del presupuesto. Por la misma razon hay gran diferencia entre los debates de las Cámaras constituyentes y de las ordinarias, por ser más vitales los asuntos que en aquellas se discuten y más definitivas las soluciones que se buscan.

En todos estos casos, la Oratoria política puede recorrer una vasta escala, desde el tono severo y razonador de una exposicion verdaderamente didáctica, hasta la violencia de un debate personal.

Mucho influyen tambien en este género las circunstancias en que se produce. No se habla lo mismo ante las muchedumbres reunidas en el *club* ó en el *meeting*, que ante las Cámaras legislativas. Diferénciase el tono de un discurso segun que se pronuncia ante un severo y reflexivo Senado, compuesto de personas de edad madura y tendencias conservadoras, ó ante una vehemente, movible é impresionable Cámara popular. Y no es igual tampoco el lenguaje del orador político en una situacion normal y tranquila, ó en medio de las agitaciones de una época revolucionaria. A esto debe agregarse que el carácter de cada pueblo influye tambien en el de la Oratoria política, pues ésta no es igual en los pueblos del Mediodía, siempre apasionados y entusiastas, que en los frios y razonadores pueblos del Norte. Tambien influye en esto el sistema de gobierno, pues no cabe comparar la elocuencia mesurada de los pueblos sometidos á un régimen templado, con los arrebatos que son propios de las democracias, donde la intervencion activa de las clases populares en la gobernacion del Estado, imprime á la Oratoria un carácter especial, y hace que en ella preponderen los entusiasmos y violencias de la pasion, y las desordenadas

inspiraciones de la acalorada fantasía popular, sobre la razon serena y el espíritu mesurado y circunspecto de los hombres de Estado que no se dejan dominar por las impresiones del momento, que tanto influyen en la conducta política de las muchedumbres.

La influencia de la Oratoria política es extraordinaria y lleva ventaja á la de la elocuencia religiosa, con ser ésta tan grande y eficaz. La razon de esto es el predominio que en ella alcanzan las pasiones, la intervencion activa que el público tiene en ella, y su carácter eminentemente práctico. El orador político se encamina siempre á una accion inmediata, y aunque no siempre la consigue (sobre todo en las Cámaras, donde la resolucion está determinada de antemano y la disciplina de los partidos se sobrepone al efecto de la palabra del adversario), cuando ménos logra agitar la opinion y preparar para plazo no lejano la realizacion de sus aspiraciones. De aquí la importancia que el orador político da á la pasion. Su principal objeto, no tanto es convencer como persuadir, interesar y conmover, y el objetivo á que tiende es la voluntad. Por eso emplea con frecuencia los recursos que obran sobre ésta, es decir, los que afectan al sentimiento, á la fantasía y al interés personal ó de partido del auditorio; por eso no repara en medios para lograr sus fines, y su única preocupacion es imponerse al público á toda costa, arrancándole la adhesion á lo que en su discurso defiende, y desacreditando y pulverizando, con la fuerza de sus razonamientos y la energía y elocuencia de su palabra, á los que sostienen lo contrario.

Si el orador consigue sus propósitos, el efecto de su discurso es tan inmenso que puede hasta cambiar la faz de un país; de lo cual no faltan señalados ejemplos en la historia parlamentaria. En la mayoría de los casos este resultado no es inmediato; pero ocasiones ha habido en que lo ha sido, en que la palabra de un hombre ha bastado para derribar ó salvar un gobierno, para provocar una revolucion, para dar al traste con instituciones que parecian muy sólidas. Verdad es que en casos tales, el triunfo del orador se debe á estar trabajada la opinion de tal manera, que la palabra de aquél

no ha sido más que la chispa que hace estallar un incendio, cuyos combustibles estaban preparados desde mucho tiempo atrás. Es, pues, la Oratoria política un arma temible y peligrosa, de portentoso y seguro efecto, y es, por tanto, gravísima la responsabilidad del orador cuando, manejándola con imprudencia ó de mala fé y poniéndola al servicio del error ó de la injusticia, la trueca en instrumento de la ruina de la pátria.

El público tiene en este género una intervencion más activa que en ningun otro. Siempre prevenido en pró ó en contra del orador, más dispuesto á escuchar la voz de la pasion ó del interés que el acento severo de la razon y de la justicia, libre de las trabas que coartan la accion del auditorio á quien se dirige el orador religioso, viendo en el orador un ídolo, un fiel servidor y á veces cortesano, ó un implacable y aborrecido enemigo,—manifiesta ruidosamente su aprobacion ó su censura, trata de imponerse al orador, ora exigiéndole que se doble humilde á sus deseos y se haga eco de sus intereses y pasiones, ora tratando de amedrentarlo, cohibirlo y ahogar su voz á toda costa. Obsérvase esto, sobre todo, en las grandes reuniones populares y en los dias de agitacion revolucionaria, y es frecuente que entre el orador y su auditorio se trabe un verdadero combate, en que no pocas veces triunfa el primero, si á la elocuencia arrebatadora de la palabra sabe unir el valor personal y la inquebrantable firmeza de un varonil y enérgico carácter. Por estas mismas razones, los triunfos y las derrotas en la Oratoria son más ruidosas que en ningun otro género, y la gloria, el prestigio, la popolaridad, la autoridad y la influencia del orador son extraordinarias; tanto como pueden serlo su descrédito y oprobio, que á menudo suelen seguir á las primeras, pues el orador político popular fácilmente encuentra al lado del Capitolio la roca Tarpeya y pasa en pocos dias de la apoteosis al Calvario.

La Oratoria política puede dividirse en *parlamentaria*, *popular* y *militar* (1). Compréndense en la primera los dis-

(1) Algunos añaden la *periodística*, pero por elocuentes que sean los

cursos pronunciados en las Cámaras legislativas, Diputaciones provinciales y Ayuntamientos; en la segunda los que se pronuncian en los *clubs*, *meetings* y manifestaciones populares; y en la tercera las arengas, proclamas, órdenes del dia, etc., dirigidas á los soldados por los caudillos militares. Fácilmente se deduce de cuanto dejamos dicho que la pasion domina más en la Oratoria popular que en la parlamentaria, que su accion es más eficaz é inmediata, y mayor la intervencion del público en ella; que en la Oratoria parlamentaria, es donde pueden hallarse elementos didácticos y mayor serenidad y templanza; y que la militar, destinada á excitar el valor y el entusiasmo de los soldados, ha de ser enérgica, clara y concisa, y dirigirse principalmente al sentimiento del honor.

El orígen de la Oratoria política debe buscarse en las deliberaciones de las tribus primitivas y en las arengas de los guerreros; pero salvo la Oratoria militar, que es compatible con todos los gobiernos, este género sólo se desarrolla en los pueblos regidos por instituciones democráticas ó parlamentarias, porque sólo en ellos existen Asambleas legislativas y centros políticos populares. Por esta razon no encontramos modelos de elocuencia política en el Oriente ni en la Edad Media. Grecia, Roma y los modernos pueblos europeos, especialmente Francia, Inglaterra y España, han sido los pueblos más fecundados en grandes oradores:

En Grecia floreció la Oratoria política, merced á su gobierno democrático. Son oradores griegos de primer órden *Temistocles* (533-490 a. d. C.), *Aristides* (m. 469), *Pericles* (494-429) *Licurgo de Atenas* (408-326), *Démades* (m. 318), *Focion* (400-317), *Esquines* (393-314), y *Demóstenes* (385-322) rival de Esquines, enemigo encarnizado de Filipo de Macedonia, el más grande de los oradores griegos, y uno de los más renombrados de todos los tiempos. Además merecen citarse como oradores distinguidos *Alcibiades* (456-404 a. C.), *Critias*, *Antifon* (480-411), *Andócides* (m. 468 a. C.), *Hypérides* (m. 322), *Dinarco* (m. 360), *Alcidamas* y *Hegesipo*.

---

artículos de los periódicos no pueden incluirse en el género oratorio, por no ser la palabra hablada su medio de expresion.

Aunque ántes de Caton hubo oradores en Roma, puede decirse que la Oratoria latina (tanto la política como la forense), comienza con él y termina en Ciceron, con el cual no compite ninguno de sus sucesores, que la convierten en un ejercicio retórico.

A *Caton* (123-149 a. d. C.) llamado el Censor y tambien el Mayor, sucedieron *Servio Sulpicio Galba*, *Lelio*, *Escipion Emiliano* (186-130), *Lépido Porcina*, *Carbon* (m. 119), *Tiberio Graco* (162-133) y su hermano *Cayo* (152-121), *Emilio Escauro*, *Rutilio*, *Cátulo*, *Metelo*, *Memmio*, *Craso* (140-91), *Marco Antonio* (144-88), *Lucio Marcio Filipo*, *Cota*, *Sulpicio Rufo*, *Hortensio* (115-51), *César* (101-44), y *Marco Tulio Ciceron* (107-43), el más grande de todos.

En los tiempos modernos la Oratoria política ha llegado á grande altura, sobre todo en Inglaterra, donde apareció primeramente por ser allí más antigua la libertad, en Francia y en España.

La Oratoria inglesa es fria, razonadora, diserta y de un carácter eminentemente práctico; la francesa se distingue por la brillantez, la energía y la pasion; la española por el predominio que en ella tiene la fantasía, por su carácter pintoresco, su arrebatada elocuencia y la pompa y sonoridad de su lenguaje. Pudiera decirse que la oratoria inglesa habla á la razon; la francesa á las pasiones; y la española al sentimiento, y sobre todo á la fantasía.

En Inglaterra se han distinguido el célebre dictador *Cromwell* (1599-1658), *Bolingbroke* (1678-1750); *Walpole* (1676-1745), *Lord Chatham* (1708-1778), *Pitt* (1759-1806), *Burke* (1730-1797), *Fox* (1749-1806), *Shéridan*, *Oconnell* (1775-1847), *Gladstone* y otros no ménos importantes.

En Francia apareció la elocuencia política con la Revolucion de 1789. Brillaron entonces el gran *Mirabeau* (1749-1791), *Vergniaud* (1759-1793), *Barnave* (1761-1792), *Danton* (1759-1794), *Robespierre* (1759-1794), *Isnard* (1751-1830), *Maury* (1746-1817), *Cazales* (1752-1805), *Guadet* (1758-1794) y *Gensonné* (1758-1793). En el presente siglo se han distinguido *Foy* (1775-1825), *De-Serre* (1777-1822), *Decazes* (1780-1860), *Manuel* (1775-1827), *De Villéle* (1773-1854, *Martignac* (1776-

1832), *Casimiro Périer* (1777-1832), *Benjamin Constant* (1767-1830), *Royer-Collard* (1763-1845), *Villemain* (1790-1870), *Lamartine*, *Bérryer* (1790-1868), *Guizot*, *Thiers*, *Julio Favre* y *Gambetta*.

En España brillaron en este siglo *Muñoz Torrero*, *el conde de Toreno* (1786-1843), *Martinez de la Rosa*, *Argüelles* (1776-1844), *Calatrava*, *Alcalá Galiano* (1789-1865), *Lopez*, *Donoso Cortés* (1809-1853), *Gonzalez Brabo*, *Rios Rosas* (1812-1873), *Aparisi y Guijarro*, *Olózaga* y otros muchos muy importantes.

LECCION LXIV.

Géneros oratorios.—Oratoria forense.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Su influencia.—Su desarrollo histórico.

Dilucidar las cuestiones á què puede dar lugar la colision de derechos de los ciudadanos, y acusar ó defender á los reos de delitos comunes y políticos, tal es el objeto de la *Oratoria forense*. En ella siempre se defiende ó se acusa, siempre sè discute una cuestion de derecho civil ó penal, que importa esclarecer para conseguir de los jueces el fallo anhelado por el orador.

Este género tiene un carácter más práctico que ningun otro, pues del debate forense siempre resulta una resolucion (un fallo). Pero este resultado no es el producto de la pasion ó del interes, sino de la razon puesta al servicio de la justicia, y, por consiguiente, el orador no puede influir directamente sobre el sentimiento, sino sobre la inteligencia de los jueces. Además, el público se reduce en realidad á éstos, que son los que han de dictar la sentencia y á los que debe dirigirse el orador, no siendo el auditorio que á los tribunales concurre otra cosa que un mero espectador, que ninguna intervencion directa tiene en el asunto y está reducido á un papel pasivo.

Por otra parte, el discurso forense versa sobre un hecho ó caso concreto, que da lugar á la aplicacion de un principio legal. Lo que importa, por tanto, es esclarecer el primero y determinar precisamente el criterio con que ha de realizarse la segunda; todo lo cual ha de ser el resultado de un proceso puramente intelectual, de una argumentacion vigorosa, en que del encadenamiento de los principios y las consecuencias, y de la agrupacion de las pruebas, resulte claramente demostrada la tésis que sustenta el orador. Y como toda cuestion forense es de *hecho*, de *nombre* y de *derecho*, lo que importa es: primero, esclarecer aquél, probando ó negando su realidad; segundo, precisar su calidad y circunstancias; tercero, determinar la aplicacion que al hecho debe tener la ley, interpretando ésta en su relacion con el caso particular de que se trata. Probar hechos, defender derechos, interpretar leyes; hé aquí lo que ha de hacer siempre el orador forense; y como toda cuestion de hecho es delicada de suyo, toda cuestion de derecho requiere extraordinaria claridad, y toda interpretacion de leyes exige notable precision y sumo tacto,—fácilmente se infiere que la *solidez* la *precision* y la *claridad*, tanto en las pruebas y los argumentos que constituyen el fondo del discurso forense, como en el lenguaje en que se desenvuelven, son las condiciones fundamentales de este género, en el cual predomina necesariamente el elemento didáctico.

Ha de ser, por tanto, la Oratoria forense templada, severa, razonadora, y las condiciones principales de su lenguaje han de ser la precision, la claridad y la concision. No ha de entenderse por esto que el elemento poético esté excluido de ella; léjos de ello, juega importante papel en muchas de sus composiciones.

En efecto; si la severidad, la rigidez metódica, la dignidad del estilo, la naturalidad y claridad del lenguaje son condiciones generales de esta oratoria, varían y se modifican tales condiciones segun el asunto de que se trata en el discurso, el auditorio á que éste se dirige y la funcion que desempeña el orador.

Un pleito en que se discute acerca del mejor derecho que

asiste á cada litigante, ora pertenezca la cuestion al derecho personal, ora al derecho real, no puede dar lugar ciertamente á discursos apasionados y sentimentales, sino á disertaciones razonadas y tranquilas, en que se expongan detenidamente los hechos, se interprete la ley, y con arreglo á estos datos se esclarezca la cuestion y se determine el mejor ó peor derecho que á cada parte asiste. Los rasgos de sentimiento y las figuras poéticas rara vez son oportunos en este linaje de cuestiones, antes bien inconvenientes y ridículos.

Pero cuando se trata de una causa criminal; cuando á nombre de la sociedad se pide el castigo de un culpable, ó por el contrario se intenta arrancarle al rigor de la justicia ó al ménos aminorar su pena; cuando para conseguir tal objeto se invocan altísimas consideraciones y se manifiestan patéticos afectos; cuando siendo dudosa y oscura la culpabilidad del reo, acaso se lucha por salvar á un inocente; y sobre todo, cuando el delito es político y el tribunal se convierte en teatro de lucha política, caben al lado de la fria razon y del método riguroso, el afecto entrañable, el ímpetu vehemente, el acalorado lenguaje del sentimiento y de la fantasía, siendo tales recursos no sólo aceptables, sino altamente oportunos y necesarios.

Varía tambien en este caso el aspecto del discurso segun el carácter del tribunal. No es lo mismo perorar ante jueces encanecidos en el ejercicio de su magisterio y poco dispuestos á prestar oidos á otra cosa que á la ley, ó ante jurados populares cuyo criterio no es tanto el texto legal, como la voz de su sensibilidad y de su conciencia. Recursos inútiles ante los primeros pueden ser eficacísimos ante los segundos, y claramente lo prueba así la experiencia en los países donde se halla establecido el Jurado.

Igualmente se modifica el carácter del discurso segun el cargo que desempeña el orador, porque la vehemencia disculpable en quien demanda el perdon, pareceria impropia en quien exige el castigo; el acusador fiscal debe por esto ser ménos apasionado y más severo que el abogado defensor. Pero en el uno y el otro deben condenarse ciertos recursos, como el sarcasmo, la ironía, el ridículo y las agre-

siones personales, que se avienen mal con la austeridad de la justicia y con el respeto debido al tribunal.

Síguese de lo expuesto que los discursos que versan sobre materia criminal, son los que mayores condiciones artísticas ofrecen, los que abren campo más ancho á la elocuencia, los que mejor pueden contribuir á la reputacion del orador. La alteza y trascendencia del fin á que se encaminan; las graves dificultades que suelen entrañar; el esfuerzo de ingenio y la suma de penetracion y perspicacia que á veces requieren; la elevada funcion de que al orador invisten, ora erigiéndole en austero representante de la sociedad y de la justicia, que demandan el castigo del acusado, ora en defensor de la inocencia ó en solicitante de misericordia, son circunstancias que prestan á estos discursos un carácter simpático y bello que influye notablemente en su cualidad estética. Por eso estos discursos (que cuando se trata de delitos políticos con la Oratoria política se confunden), son los que causan más hondo efecto en el ánimo del auditorio y los que más justo y universal renombre dan á los oradores forenses.

Con ser la influencia de este género oratorio tan eficaz é inmediata que no pocas veces la palabra tiene en él poder suficiente para hacer que prevalezcan la sinrazon y la injusticia, fascinando el ánimo y cegando la inteligencia de los jueces, no es, sin embargo, tan grande como en los géneros anteriormente expuestos, pues no se extiende más allá del recinto de los tribunales y rara vez determina movimientos generales de la opinion. Débese esto al carácter concreto de las cuestiones sobre que versa, á la constitucion especial del auditorio, y sobre todo, al hecho de que las resoluciones prácticas que trata de alcanzar el orador no son más que la aplicacion de una ley permanente y no llevan consigo (como acontece en las que intenta conseguir el orador político) una modificacion general del órden establecido, que afecte á los intereses de la colectividad. La palabra del orador forense no puede producir un cambio profundo en el órden social; lo que de ella resulte importa sólo á un número reducido de personas, si el asunto es civil; y aunque in-

terese á la sociedad entera, si se trata de una causa criminal, nunca resultará de su discurso otra cosa que la resolucion de un caso concreto. De aquí que (salvo en los procesos políticos), ningun interés de escuela ó de partido se halle comprometido en el asunto; de aquí, por consiguiente, que la influencia de este género oratorio no pueda compararse con la del religioso y el político, por más que á ninguno de ellos ceda en importancia.

La Oratoria forense se desarrolla donde quiera que existe una buena administracion de justicia, que garantice el derecho de los litigantes y de los acusados y la libertad de los oradores. Por eso donde más ha prosperado ha sido en Grecia y Roma y en los pueblos civilizados de la época momoderna.

La Oratoria forense de la antigüedad clásica se aproximaba mucho á la política y tenia más influencia que la moderna, así como mayor vehemencia, animacion y carácter estético. Contribuian á esto la organizacion especial de los tribunales, la falta de rigor y precision de la ley escrita, que dejaba mucho campo á la equidad y á los principios generales de jurisprudencia, la publicidad de los debates y lo numeroso de los auditorios. No es lo mismo perorar desde la tribuna de las arengas, en medio del Foro, y ante el pueblo entero, que en el estrecho recinto de los tribunales modernos.

En nuestros tiempos, el carácter de la Oratoria forense depende tambien en alto grado de la organizacion de los tribunales. Por eso es más brillante, eficaz é influyente donde el Jurado existe, que donde sólo funcionan los tribunales ordinarios.

Creemos inútil citar todos los grandes oradores que se han distinguido en este género. Por regla general, casi todos han sido á la vez oradores políticos, y para enumerarlos sería necesario, por tanto, reproducir los nombres ilustres que mencionamos en la leccion anterior. Baste decir que los oradores de este género que más fama han obtenido en la antigüedad son: en Grecia, *Antifon*, *Lysias* (459-379 a. d. C.) é *Iseo*; en Roma, *Caton*, *Craso*, *Marco Antonio*, *Hortensio*,

Ciceron, *Quintiliano* (42-118 d. C.) y *Plinio el jóven* (61-115). En los tiempos modernos pueden citarse *Dupin* (1783-1865), *Bérryer* y *Lachaud*, en Francia; *Jovellanos* (1744-1811) y *Melendez Valdés* en España; y otros muchos que sería prolijo enumerar, ó que hemos mencionado ya al ocuparnos de los oradores políticos.

LECCION LXV.

Géneros oratorios.—Oratoria académica.—Su concepto.—Su carácter especial.—Sus condiciones.—Sus diferentes clases.—Su desarrollo histórico.

El último de los géneros oratorios puede considerarse como una transicion á la Didáctica. Con efecto: la *Oratoria académica* (1), cuyo objeto es exponer la verdad, discutir las opiniones científicas, y ensalzar las glorias y grandezas de la Ciencia y del Arte, no es en la mayoría de sus formas, otra cosa que una manifestacion oral de la Ciencia. No hay en ella el anhelo de obtener un resultado práctico inmediato, de conseguir el triunfo de un propósito determinado, de influir directamente en la voluntad y en los actos de los hombres. Sin duda que en término lejano, á esto se encamina, exponiendo y sustentando principios que á la larga se convierten en hechos; pero esto entra tambien en los propósitos de la Didáctica, y no puede confundirse con el carácter propio del fin oratorio. Del discurso ó del debate académico, no resulta en el acto ningun hecho efectivo; la adhesion de los oyentes á la doctrina expuesta por el orador: hé aquí el único resultado inmediato que éste puede proponerse.

(1) Este nombre no es enteramente propio (pues no se comprenden únicamente en este género los discursos pronunciados en las Academias), pero está consagrado por el uso y no es fácil sustituirle por otro. El de *didáctica* excluiria los discursos de polémica en que no se trata de enseñar, sino más bien de combatir. El de *científica* seria más adecuado, pero tambien excluiria algunos discursos que propiamente no se refieren á la Ciencia de un modo directo é inmediato.

Por tales motivos, la Oratoria académica es eminentemente didáctica, severa y razonadora, y en ella tienen ménos cabida que en los otros géneros los arrebatos de la pasion y las galas de la fantasía. Sin embargo, ciertas composiciones, cuyo objeto no es enteramente didáctico (aunque con la Ciencia se relacione), pueden ostentar estas cualidades, que se hallan tambien en las polémicas que sobre cuestiones científicas se suscitan en algunos círculos literarios. En este último caso, la lucha entre las diferentes escuelas puede ser ardiente y apasionada, por tratarse de un triunfo que, si al pronto no produce un resultado inmediato, en el porvenir puede ser de gran trascendencia. Y como las doctrinas científicas, por abstractas que parezcan, se relacionan estrechamente con los más caros afectos é intereses, como en ellas suelen ir envueltos graves problemas religiosos, sociales y políticos, los debates sostenidos entre escuelas opuestas (sobre todo en el campo de las ciencias filosóficas, morales y políticas), pueden ser tan apasionados y ofrecer tanto interés, calor y movimiento, que compitan con los que son propios de la vida política, y en ellos se manifieste la elocuencia en todo su esplendor.

Síguese de aquí que, por más que la influencia de este género no sea tan eficaz é inmediata como la de los restantes, no por eso deja de ejercerla, sobre todo cuando adopta las formas de la polémica, en cuyo caso se establecen entre los oradores y el auditorio relaciones muy semejantes á las que son propias de la Oratoria política. Y áun la simple exposicion de las doctrinas científicas en una cátedra, puede ejercer gran influencia en el ánimo de los oyentes, si el orador sabe adornar los principios que expone con las galas de la elocuencia.

Pero áun en estos casos, el orador académico no ha de olvidar que su principal propósito debe ser demostrar la verdad de sus doctrinas, y que no debe sacrificar á los primores del lenguaje la fuerza de los razonamientos y la severidad de la exposicion didáctica. Si en otros géneros el orador se cuida, ante todo, de persuadir y conmover, en éste han de cifrarse sus esfuerzos en convencer, no olvidándose nun-

ca de que la solidez de las pruebas, el órden de la exposicion y la claridad del lenguaje, son las condiciones fundamentales de este género de discursos.

Dentro de estos límites, permitido ha de serle buscar tambien el efecto estético y exponer con calor, elegancia y brillantez su pensamiento, siempre que el asunto lo consienta ó lo requieran las circunstancias; pues tampoco se ha de pensar que la Ciencia y el Arte son cosas incompatibles, y que la primera no puede adornarse con las galas del segundo. Lejos de eso, pocos servicios pueden prestarse á la Ciencia, tan estimables como el de hacerla atractiva, difundirla entre los indoctos, y llevar sus luminosas verdades á todas las inteligencias.

Es de advertir que en este género oratorio es muy frecuente que los discursos sean leidos, lo cual les priva fácilmente de la mejor parte de su efecto, y los asimila á los trabajos puramente didácticos; pues, como hemos dicho, la verdadera manifestacion de la elocuencia es la improvisacion. En tales casos, el orador está muy expuesto á hacer una fria disertacion retórica, en lugar de un verdadero y elocuente discurso.

En la Oratoria académica se comprenden las siguientes clases de composiciones:

1.ª Discursos pronunciados en los debates de los centros científicos y literarios (Academias, Ateneos, etc.). Versan estos discursos, no sólo sobre puntos teóricos, sino sobre cuestiones de carácter práctico, y se asimilan, como ántes hemos dicho, á los políticos, de cuyo calor y apasionamiento suelen participar; siendo, por tanto, la manifestacion más oratoria y ménos didáctica de este género.

2.ª Discursos pronunciados (y casi siempre leidos) en las solemnidades científicas, literarias, etc. Ocupan estos trabajos un término medio entre la rigurosa exposicion didáctica y el discurso propiamente dicho. Son disertaciones sobre temas concretos, en que puede campear la elocuencia del orador y hallar cabida todo género de elementos artísticos, pero siempre con cierta entonacion severa y sin apasionamientos ni violencias. Cuando á uno de estos discursos se

contesta con otro (como sucede en las recepciones académicas), puede haber en ellos un tono polémico, tranquilo y mesurado por supuesto. En este grupo pueden comprenderse los discursos de recepcion de los académicos, las tésis doctorales universitarias, los discursos de apertura de los establecimientos de enseñanza, centros científicos y literarios, tribunales, etc., los elogios de personas célebres en ciencias, artes y letras (muy semejantes á los panegíricos religiosos y muy susceptibles de galas oratorias), y en general, cuantos discursos se pronuncian en las grandes solemnidades científicas, artísticas, literarias, industriales; en suma, en cuantas se refieren á las diversas manifestaciones solemnes de la actividad humana, excepto las religiosas y políticas.

3.ª Conferencias y explicaciones dadas en los diferentes centros de enseñanza. Esta es la manifestacion más didáctica de este género oratorio. En estos trabajos todo debe sacrificarse al rigor científico; la pasion no ha de tener entrada en ellos, y el sentimiento y la fantasía han de someterse á las exigencias de la enseñanza. Cabe, sin embargo, que estas composiciones sean elocuentes y bellas; pero no cumplirá ciertamente su deber el profesor que á las galas de la Oratoria sacrifique las necesidades de la Ciencia (1).

Inútil es decir que las condiciones de todos estos discursos varían segun el carácter del auditorio y las circunstancias en que se pronuncian. Así, los debates de una asociacion científica ó literaria libre, son más animados y tumultuosos, por regla general, que los de las corporaciones oficiales. Los discursos pronunciados en las solemnidades literarias

(1) Además de estos géneros, pueden incluirse en la Oratoria académica ciertas composiciones, hoy caidas en desuso, que ne se refieren á ciencia alguna, ni son otra cosa que declamaciones vagas y pomposas sobre asuntos morales, históricos ó políticos, panegíricos de grandes personajes, de naciones y razas, etc. Estas declamaciones fueron muy gustadas de griegos y romanos, y en ellas mostraban su agudeza sofistas y retóricos; pero en los tiempos modernos rara vez han aparecido. Muchos de estos trabajos se destinaban á la lectura solamente. Las oraciones fúnebres sin carácter religioso tambien pueden incluirse en este género.

varian sógun el carácter de la solemnidad, el del orador y el del auditorio; no siendo igual el tono de un discurso académico y el de una tésis doctoral, por ejemplo. En las mismas explicaciones de cátedra se observa otro tanto, pues no es idéntico el lenguaje del que regenta una clase de niños y el del que se dirige á adultos, ni son iguales las conferencias de un Ateneo, las de una Universidad y las de un establecimiento de enseñanza popular. Acomodarse al grado de inteligencia y cultura del auditorio, al carácter del sitio en que habla y á la significacion de la solemnidad en que toma parte, son obligaciones del orador académico que, como todos, nunça debe olvidarse de la oportunidad.

En la Oratoria académica no caben formas populares. Es un género puramente erudito, que sólo se desarrolla donde la vida intelectual es muy rica y la Ciencia está organizada en poderosas instituciones. Así es que sólo en pueblos muy civilizados existe este género.

Para citar los nombres de los que en él se han distinguido, nos seria preciso enumerar la mayor parte de los grandes pensadores de todos los tiempos, tarea tan difícil como enojosa. Renunciamos, pues, á emprenderla y nos limitamos á indicar que la Oratoria académica fué muy cultivada en Grecia y Roma por los sofistas y retóricos, que de ella hacian una profesion y tenian establecidas escuelas con este objeto. *Isócrates* (436-334), se distinguió en este género entre los griegos, y entre los romanos *Marco Anneo Séneca* (58 a. d. C. 32 d. C.), *Quintiliano* y *Plinio el jóven*. En los tiempos modernos han brillado en este género muchos y muy notables oradores que seria prolijo enumerar.

SECCION TERCERA.

LA DIDACTICA.

LECCION LXVI.

Concepto de la Didáctica.—Sus relaciones con los demás géneros literarios.—Su valor artístico.—Sus relaciones con la Ciencia.—Manera especial con que son consideradas las obras didácticas por la crítica literaria.—Condiciones de la Didáctica.—Cualidades especiales del lenguaje didáctico.—Division de la Didáctica.—Su desarrollo histórico.

La *Didáctica* es, como la Oratoria, un arte bello-útil, que proponiéndose la satisfaccion de una necesidad del espíritu humano (la indagacion y comunicacion de la verdad), y no la mera realizacion de la belleza, no tiene propia finalidad; siendo, por el contrario, su fin extraño al Arte, el cual se convierte en este género en medio para el cumplimiento del fin científico. La Didáctica es, con efecto, *la exposicion artística de la verdad por medio de la palabra escrita.*

Siendo evidentes las diferencias que separan de la Poesía á este género literario, es inútil mostrarlas; en cambio, debemos señalar las que lo distinguen de la Oratoria, con la cual tiene no pocas afinidades.

Tienen de comun la Oratoria y la Didáctica, el carecer de propia finalidad artística y el servirse del lenguaje prosáico; pero se diferencian: 1.° En que la Didáctica no emplea la

palabra hablada; 2.° En que se limita á la exposicion de las verdades científicas; 3.° En que no se propone un fin práctico inmediato; 4.° En que, por regla general, se dirige exclusivamente á la inteligencia, trata sólo de convencer, y no de conmover y persuadir, y no ejerce influencia directa en la voluntad; 5.° En que la produccion de la belleza es en ella un fin muy secundario, de que con frecuencia prescinde, y no un elemento importante como en la Oratoria; 6.° En que no hay en ella verdadera concepcion estética; 7.° En que sus elementos artísticos residen únicamente, por lo general, en su forma exterior.

La composicion oratoria es una obra de arte, no sólo por su forma exterior, sino por la interna. Si no crea, como la Poesía, verdaderas formas imaginativas, cuando ménos en la estructura de sus producciones, en los recursos de que se sirve, en la importancia que da á los elementos estéticos, la Oratoria aventaja á la Didáctica. Al fin extra-artístico que se propone, acompaña siempre el fin estético, y la produccion de la belleza interesa en alto grado al orador. Nada de esto sucede en la Didáctica. La forma interna de sus obras no es estética, y si lo es, por ventura, resulta así en la mayoría de los casos, porque el asunto lo lleve consigo, mas no porque de ello se cuide el escritor. Conténtase éste casi siempre con que la forma exterior de su trabajo (el estilo y el lenguaje) posean condiciones artísticas, y en caso necesario no vacila en sacrificar este requisito á las exigencias del pensamiento científico.

Es, pues, la Didáctica el ménos artístico de todos los géneros literarios, toda vez que sólo en su forma exterior realiza la belleza (1); pero cabe, sin embargo, dentro del Arte literario como género que produce lo bello, siquiera sea se-

(1) Cierto que muchas veces no sólo es bella la obra didáctica por su forma, sino por su fondo, merced á la grandeza de su contenido, al armónico enlace de sus doctrinas, á las cualidades estéticas de los hechos que refiere (cuando es histórica), y á otras circunstancias análogas. Pero esta belleza no es creacion libre del artista, ni reproduccion idealizada de la belleza real; no ha sido deliberadamente buscada por él; y por tanto, no se opone su existencia á la verdad de nuestras afirmaciones.

cundaria y accidentalmente. Importa tener en cuenta, no obstante, que las composiciones didácticas que no cumplan esta condicion, no pueden ser consideradas como literarias, y que, por consiguiente, no entran en la literatura todas las manifestaciones escritas del pensamiento humano, sino únicamente las que ostenten formas exteriores dignas de llamarse bellas. Un tratado de matemáticas, por ejemplo, no puede incluirse entre las obras literarias.

Infiérese fácilmente de todo lo expuesto, que la Didáctica está íntimamente relacionada con la Ciencia, aunque de ella esencialmente se distinga, como tambien del arte científico.

En toda obra científica deben distinguirse dos cosas: el fondo y la forma interna que pertenecen á la Ciencia, y la forma exterior que corresponde á la Literatura. La obra científica es la exposicion de un sistema de conocimientos verdaderos y ciertos, hallados mediante libre y metódica indagacion y desarrollados segun un plan formado artísticamente. El arte de desenvolver metódicamente y segun principios racionales todo el sistema de conocimientos que constituye la Ciencia, es lo que se llama *arte interno científico*, derivacion del *arte de pensar y conocer*, que es una de las partes de la Lógica, en la cual deben ser expuestos los principios del arte científico. Pero la obra científica es formada para comunicar y enseñar la Ciencia á los hombres, y como el único medio de comunicarse éstos entre sí es la palabra, las verdades que constituyen el fondo de la Ciencia han de expresarse sensiblemente por medio de la palabra, siendo esta expresion la Didáctica. Este arte de expresar en la palabra la verdad científica se liga íntimamente y subordina al arte científico, cuya encarnacion es por decirlo así, correspondiendo al metódico desarrollo del contenido de la Ciencia su informacion tambien metódica, y en lo posible bella, en la palabra, y viniendo á ser, por tanto, la Didáctica, la forma del arte científico, *la forma exterior de la Ciencia*.

Por consiguiente, el fondo de la obra didáctica es el sistema de conocimientos que constituyen la Ciencia á que se refiere; su forma interna es la construccion metódica debi-

da al arte científico; y sólo su forma exterior (estilo y lenguaje) es lo que hay de literario en ella. Literariamente considerada, es la Didáctica, por tanto, una mera forma exterior, una simple vestidura estética de la Ciencia, un medio que ésta emplea para difundirse entre los hombres.

De lo dicho se deduce fácilmente el carácter con que debemos tratar aquí las obras científicas. Siendo su fondo ageno á nuestro fin, sólo nos ocuparemos de su forma exterior, de su expresion en la palabra. De este carácter especial con que á nuestros ojos han de aparecer las obras científicas, resulta que para el literato estas obras valen sólo bajo su aspecto exterior y formal, no bajo el aspecto científico, pareciéndole superior (literariamente hablando) una obra científica de todo punto falsa en sus principios, pero bien escrita, á otra que científicamente la aventaje, pero que en su estilo y lenguaje sea defectuosa; así, por ejemplo, para el crítico filósofo Kant es superior á Ciceron, pero para el crítico literato Ciceron supera á Kant.

Fácil es ahora señalar las condiciones de las obras didácticas. Las formas propias de toda composicion de este género son la exposicion, la narracion, la descripcion y alguna vez la forma dialogada y la epistolar, excluyéndose las formas indirectas (símbolos, alegorías, ficciones novelescas) que sólo se toleran en las obras didácticas populares. La exposicion es la forma más generalmente usada en estas composiciones, siendo la narracion propia de las obras históricas, la descripcion, de las obras dedicadas á exponer ciencias naturales, y el diálogo y la forma epistolar, de las ciencias morales, de la crítica, etc.

La fantasía goza de bien escasa libertad en la Didáctica. Como quiera que la verdad es la primera é inexcusable condicion de toda obra didáctica, las ficciones poéticas están excluidas de este género y apénas son toleradas en algunas obras de carácter popular. Puede decirse, por tanto, que la fantasía creadora no existe en la Didáctica. En cambio, la fantasía reproductiva y la *schemática* (1), representan en

(1) La que representa conceptos abstractos en formas y figuras simbólicas.

ella un gran papel, sobre todo esta última, pero una y otra absolutamente subordinadas á la razon y sujetas á las exigencias del pensamiento científico.

A igual ley se somete el estilo. Severo y magestuoso, rara vez florido, casi nunca poético, ni puede reflejar tan vivamente como en la Poesía la individualidad del escritor, ni le son permitidas las galas que en aquél género reviste. El estilo severo es el más propio de las obras didácticas, sobre todo de las que se consagran á la exposicion de ciencias filosóficas, jurídicas, experimentales, etc. El estilo compuesto puede emplearse en las obras religiosas, políticas, morales, en la exposicion de la ciencia literaria, y, sobre todo, en la Historia, en la que puede tener cabida, mantenido por supuesto en justos límites, el estilo florido, que tambien suele ser empleado en las obras de carácter popular.

El lenguaje se somete á las mismas exigencias. El lenguaje puramente literario es el verdadero lenguaje didáctico; el lenguaje poético rara vez es admisible en este género. Las formas indirectas de expresion, las figuras, los tropos, las licencias poéticas, son galas casi enteramente excluidas de la Didáctica. Solamente en la Historia pueden permitirse estas bellas formas del lenguaje (excepto la versificacion), siempre que de ellas no se abuse. En los demas géneros una imágen, una metáfora, no son admitidas sino por vía de ejemplo. Las condiciones esenciales del lenguaje didáctico son la claridad, la propiedad y la correccion: claridad para que el pensamiento científico sea fácilmente comprendido; propiedad rigurosa en el vocablo y en la frase, que han de reducirse á ser expresion exactísima de los conceptos, juicios y razonamientos en que se exprese el fondo de la Ciencia; correccion extremada, porque no pocas veces la incorreccion del lenguaje da al pensamiento una oscuridad que realmente no tiene.

Hay en el lenguaje didáctico un elemento que le es peculiar y que no aparece en el poético: el *tecnicismo*, esto es, el empleo de vocablos y giros especiales, exigidos por el pensamiento científico. Efectivamente, siendo el lenguaje expresion de todo nuestro sér y, por tanto, de

todos los fines de nuestra vida, contiene en su unidad multitud de lenguajes especiales (técnicos), apropiados á cada fin, entre los que figura el lenguaje de la Ciencia. Apareciendo en el desarrollo del pensamiento científico conceptos nuevos ó al ménos poco conocidos, y habiendo de ser expresados con palabras, suele suceder que en el lenguaje comun no hay vocablo que propiamente los exprese, siendo necesario, por tanto, inventar un vocablo nuevo, un *término técnico*. Mas como la libertad en la admision de estos términos puede dar lugar á muchos abusos que corrompan el lenguaje y perjudiquen á la conservacion del carácter propio de cada idioma, conviene amoldarse en este punto á las siguientes reglas:

1.ª Sólo puede adoptarse un término técnico nuevo cuando en el lenguaje comun no haya palabra alguna que pueda expresar el concepto científico que el nuevo término significa.

2.ª Todo vocablo nuevo de carácter técnico ha de ser formado con raíces propias del idioma hablado por el escritor que le quiere introducir, ó al ménos de la lengua madre de este idioma ó de alguna de sus afines; pero jamás de lenguas enteramente extrañas, pertenecientes á tronco filológico distinto.

3.ª Cuando el pensamiento científico no sólo exija la admision de nuevos vocablos, sino de nuevos giros, además de ser indispensable comprobar la necesidad absoluta de esta innovacion, los giros nuevos se formarán con estricta sujecion á las leyes sintáxicas de la gramática general y á las que sean peculiares á la gramática de la lengua nacional. Bajo ningun pretesto podrá jamás el escritor didáctico infringir las leyes sintáxicas de su idioma pátrio.

Tales son, en suma, las condiciones de la Didáctica. Réstanos ahora clasificar las obras pertenecientes á ella, siquiera no pueda afirmarse con verdad que lleguen á constituir géneros como en la Poesía. La razon es obvia. Los géneros poéticos se determinan por el fondo y por la forma, y como el fondo de las obras didácticas es extraño al Arte literario, toda base de clasificacion se refiere más ó ménos directa-

mente á la forma y no puede dar lugar á la formacion de verdaderos géneros.

Las obras didácticas pueden clasificarse atendiendo á tres puntos de vista diferentes: á su asunto, al carácter de la exposicion y á su extension. Por razon del asunto se dividen en *obras históricas* y *obras teológicas, filosóficas, políticas, morales, de ciencias físicas*, etc.; por razon del carácter de la exposicion, en *obras fundamentales* y *obras populares*; y por razon de la extension, en *obras elementales* y *obras magistrales*. Consideremos separadamente estas clasifinaciones.

La clasificacion por razon del asunto, bajo el punto de vista científico es absurda, pero no bajo el literario, y aunque parece fundarse en el fondo de las obras didácticas, atiende más bien á la forma literaria especial que da á éstas el género de ciencias sobre que versan.

Efectivamente; por razones que más adelante tendremos ocasion de exponer, las obras históricas revisten caractéres literarios especialísimos que las distinguen de todas las restantes obras didácticas, hasta el punto de haber sido consideradas por muchos escritores como género literario distinto de la Didáctica é intermedio entre ella y la Poesía. Por el contrario, las obras destinadas á exponer todas las restantes ciencias, con ser tan diversas bajo el aspecto científico, son tan semejantes, literariamente consideradas, que fácilmente pueden reducirse á un solo grupo, siendo casi imposible formar con ellas géneros distintos, segun parece exigirlo la clasificacion que de las ciencias se hace. Literariamente hablando, entre un capítulo de Tucídides y otro de Aristóteles hay una diferencia mucho mayor que la que puede haber entre uno de Aristóteles y otro de Hipócrates, con ser tan diferentes las obras de ambos autores bajo el aspecto científico.

Las dos divisiones restantes tienen en realidad un miembro comun. Las obras *fundamentales* y las obras *magistrales* son enteramente lo mismo aunque bajo dos aspectos diferentes. Obra *fundamental* (con relacion al carácter de la exposicion) ó *magistral* (con relacion á la extension) es aquella en que la Ciencia se expone en toda su extension y

profundidad y que se dedica á hombres ya versados en ella. En estas obras las formas literarias son rigurosamente didácticas. La severidad del estilo y la precision del lenguaje, que ha de someterse estrictamente al pensamiento, son inexcusables en ellas.

Los otros miembros de estas divisiones son muy diferentes. La obra *elemental* es rigurosamente científica, pero se distingue de la magistral en que, dedicada á la enseñanza de los que aspiran á la Ciencia, no puede ser tan extensa ni profunda como aquella. Las obras elementales difieren en extension y profundidad segun los grados de enseñanza á que se dedican, y por esta misma razon varian sus condiciones literarias. Las obras dedicadas á la enseñanza primaria y secundaria deben ser más amenas que las que se dedican á la enseñanza superior, porque para enseñar al niño hay que dirigirse á su fantasía más que á su razon. En toda obra elemental se exige una gran claridad en el lenguaje y un riguroso método en la exposicion. Por último, las obras *populares* son las que tienen por objeto proporcionar instruccion á las personas que sin dedicarse á la ciencia aspiran á ser cultas, v. g. los hombres de mundo, el pueblo, las mujeres, etc. Por esta razon son en ellas menores las exigencias científicas y cabe mayor variedad en sus formas de exposion y en su estilo y lenguaje, que hasta pueden ser poéticos.

Como es natural, la Didáctica se ha desarrollado al par que la Ciencia, y su historia es la misma de ésta. Confundida con la Poesía y la Religion en sus comienzos, se ha ido luego separando de ellas hasta recabar su completa independencia, alcanzando su mayor grado de esplendor allí donde á la cultura científica se ha unido una gran cultura literaria. Bajo este concepto, pocos escritores didácticos compiten en méritos literarios con los griegos y romanos. En los tiempos modernos la Didáctica ha perdido en condiciones artísticas tanto como ha ganado en valor científico. Este género, como la Oratoria, requiere para desarrollarse cumplidamente condiciones legales y sociales que aseguren y garanticen la más ámplia libertad del pensamiento.

LECCION LXVII.

Géneros didácticos.—La Historia.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones literarias.—De los diversos géneros históricos bajo el punto de vista literario.—Reseña de los historiadores más importantes.

La *Historia* forma por sí sola un género didáctico, á causa de las diferencias que bajo el punto de vista literario, la separan de los restantes, y hacen de ella el más artístico y poético de todos. Considerada como ciencia, es *el sistema de conocimientos verdaderos y ciertos que el hombre puede poseer acerca de los hechos realizados por la humanidad en el tiempo y en el espacio* (1); considerada como género literario, es *la exacta, animada, interesante y bella narracion de dichos hechos*. De este concepto de la Historia se deducen sin esfuerzo sus condiciones y su carácter especial dentro de la Literatura.

En efecto; trazando la Historia el cuadro inmenso y variadísimo de los hechos realizados por la humanidad, pintando el vasto é interesante drama que viene representando el hombre sobre la tierra, es realmente un genéro que tiene mucho de épico y de dramático, y que por multitud de razones se asemeja á la Poesía. La Historia es la Dramática real, como la Dramática es la Historia ficticia, y tiene muchas afinidades con la Novela, que es en lo imaginario lo que ella en lo real. De aquí que en su exposicion quepan grande interés, animacion, vida y movimiento; de aquí tambien que su estilo y lenguaje, sin perder la severa grandeza del género didáctico, gocen de mayor libertad que en otros

(1) En un sentido ámplio, suele extenderse el concepto de historia á toda ciencia de hechos, cualquiera que sea (como la historia natural, por ejemplo), pero en esa acepcion no debemos tomarla aquí.

géneros y puedan adornarse con las galas poéticas, sin apartarse por ello de las exigencias científicas. En la animada y viva narracion de los grandes hechos históricos; en la pintura del carácter de las grandes figuras que aparecen en la historia; en la desripcion de las costumbres de los pueblos, y de los lugares en que los hechos se han realizado; en los juicios y observaciones que al historiador sugieren los hechos mismos, —caben, sin duda, todo género de bellezas literarias.

Aquel arte interno científico de que nos hemos ocupado anteriormente, representa en la Historia un papel importantísimo é influye no poco en sus condiciones artísticas externas. Exponer metódica, sistemática y bellamente los hechos históricos; dar unidad á su variedad extraordinaria; atender en su enlace á la vez á là relacion de lugar y tiempo y á la de causalidad y analogía; distinguir cuidadosamente, sin separarlos por completo, los hechos tocantes á las diversas esferas y fines de la vida, es tarea difícil y penosa, que una vez desempeñada con éxito, da á esta ciencia condiciones tales de belleza y atractivo, y tan decisivamente influye en sus buenas condiciones literarias, que fácilmente la convierte en uno de los más bellos y deleitables géneros literarios, sin dejar por eso de ser una de las ciencias más profundas, más importantes y más fecundas en aplicaciones para la vida.

Pero si por estas y otras razones la Historia se aproxima á la Poesía, distínguese de ella esencialmente por la ausencia de toda creacion ideal, de toda ficcion. Si la fantasía reproductiva tiene gran intervencion en este género, la fantasía creadora es tan agena á él como á cualquier otro género didáctico. Por esta causa son dignos de censura los historiadores antiguos, que con el objeto de pintar con vivos colores el carácter de los personajes históricos, no vacilaban en atribuirles arengas ó discursos, acomodados en lo posible á su carácter, pero enteramente inventados por el historiador. Siquiera estas arengas diesen gran belleza á las narraciones, deben ser excluidas de la Historia, cuya primera é inexcusable condicion es la verdad. Si la Historia no fuera más que un género literario, podrian tolerarse en ella estas li-

bertades, pero es una ciencia y en la Ciencia no puede tener cabida la ficcion.

Las formas más propias de la exposicion histórica son la narracion y la descripcion. La narracion es la que predomina, pero la descripcion se emplea para pintar los caractéres, retratar las costumbres y describir los lugares en que los hechos se realizan. La exposicion se usa tambien cuando á la narracion de los hechos políticos acompaña la historia de las ideas y de las instituciones (historia de la Ciencia, del Arte, de la Religion); siendo necesario emplearla al ocuparse, por ejemplo, de sistemas filosóficos, producciones literarias, sistemas teológicos, etc., y tambien al juzgar los hechos y mostrar sus causas y consecuencias.

El estilo histórico, sin dejar de ser didáctico, esto es, severo, grave y elevado, puede ser vivo y animado en la narracion, enérgico y nervioso en los retratos de los personajes y en las máximas y juicios de carácter moral sobre los hechos, profundo en las consideraciones filosóficas, y galano y pintoresco de las descripciones. El lenguaje, sin perder tampoco las condiciones didácticas, puede ser florido y hasta poético, y siempre elegante, correcto y armonioso. Las imágenes y figuras poéticas pueden admitirse, á condicion de que no se abuse de ellas (1).

Las divisiones que suelen hacerse de la Historia deben ser consideradas aquí, solamente bajo el punto de vista literario. Estas divisiones se fundan: ó en la extension de la narracion, ó en los órdenes de hechos que en ella se consideran, ó en la manera de considerarlos.

Por razon de la extension, se divide la Historia en *general* (2), *particular* é *individual*. Es *general* cuando se ocu-

---

(1) Nos limitamos á exponer las condiciones literarias de la Historia, pues sólo como género literario debemos considerarla. Todo cuanto suelen decir los preceptistas acerca de las cualidades del historiador y de las condiciones científicas de la Historia, huelga por completo en un tratado de Literatura. No hay que olvidar que para nosotros, la Historia, como todos los géneros literarios, sólo por sus formas exteriores entra en la esfera de nuestro estudio.

(2) El nombre de *historia universal*, que suele aplicarse á la que se ocupa de los hechos de la humanidad entera, nos parece impropio, pues

pa de todos los hechos realizados en todos los tiempos y lugares por la humanidad; *particular* cuando se ocupa de los hechos realizados en una sola época (historia *antigua*, *media*, *moderna*), ó por una sola raza, nacion, provincia ó municipio, en una época ó en todas (historia *etnográfica*, *nacional*, *provincial* y *local*); é *individual* cuando trata de un sólo hecho (*monografía*) ó refiere los hechos de una persona (*biografía*) (1). Por razon de los órdenes de hechos que se consideran, la Historia puede ser *externa* ó *política*, é *interna*. Es *externa* ó *política* cuando expone los hechos exteriores realizados en el espacio y principalmente tocantes al fin político, como guerras, conquistas, revoluciones, etc., y es *interna* cuando expone más bien la historia de las ideas y se ocupa de otros fines distintos de la política, como la Ciencia, la Religion, el Arte, la Moral, etc. Por razon del modo de considerar los hechos se divide la Historia en *narrativa*, *descriptiva*, *pragmática* y *filosófica*. La historia *narrativa* se limita á exponer los hechos en su órden cronológico, sin investigar sus causas ni estudiar sus consecuencias, sin indagar la ley que los rige ni tratar de juzgarlos. La historia *descriptiva* tiende principalmente á deleitar la imaginacion, esmerándose en la descripcion pintoresca de los hechos, descendiendo á los detalles más minuciosos y mezclando con la narracion todo género de episodios semi-novelescos y de carácter anecdótico. La historia *pragmática* considera las causas, consecuencias y enlace de los hechos, procurando deducir de ellos enseñanzas prácticas de carácter moral y político. Finalmente, la historia *filosófica* considera los hechos internos y externos en todas sus relaciones, indaga sus causas y efectos y se remonta á las leyes biológicas universales á que obedecen y que en ellos

---

la humanidad no ocupa el universo y la historia de sus hechos no puede en justicia llamarse universal. Tampoco creemos que cuadre este nombre á la historia de una nacion determinada, que necesariamente es particular.

(1) Cuéntanse tambien entre los géneros históricos las *efemérides*, *anales*, *memorias* y otras varias clases de narraciones. Tambien pueden incluirse las relaciones de viajes, descripciones de ciudades, etc.

se manifiestan. La historia filosófica varía en sus procedimientos, segun las diferentes escuelas históricas. Unas, en efecto, dando gran importancia á los hechos, quieren inducir de su estudio, mediante la generalizacion, las leyes que los rigen (escuela *histórica*). Otras, trazando *a priori* por un procedimionto filosófico la ley histórica, deducen de ella los hechos (escuela *filosófica*). Otras, en fin, sostienen que estudiando el hecho en todas sus relaciones y prévio el conocimiento *a priori* de la ley biológica, ésta debe hallarse como mostrada y revelada en el hecho mismo, sin que del hecho se abstraiga la ley, ni de la ley se deduzca forzadamente el hecho (escuela *filosófico-histórica* ó *armónica*).

Estos diversos géneros influyen bastante en las condiciones literarias de la Historia. La division por razon de la extension no tiene para nosotros importancia, pues el estilo y lenguaje de la Historia, son iguales en la historia general, ó particular, modificándose solamente en las monografías y biografías, generalmente más vivas, animadas y pintorescas. La division por causa de los órdenes de hechos considerados, influye más en la forma, porque el mayor movimiento é interes de los hechos políticos abre á las galas del estilo y lenguaje un campo más ancho que el que pueden ofrecerles las exposiciones metódicas de sistemas filosóficos, descubrimientos científicos, etc.

Mayor importancia tiene la division por razon del modo de considerar los hechos. Con efecto; la historia narrativa es necesariamente más seca, descarnada y fria que la descriptiva, cuyo estilo y lenguaje pueden ser bellísimos y poéticos. La historia pragmática á su vez es generalmente superior, bajo el aspecto literario, á la filosófica, que es más profunda, y por tanto, más severa. De aquí resulta que los grandes modelos literarios que hallamos en este género, pertenecen casi siempre á la historia descriptiva y á la pragmática, y pocas veces á la filosófica. Si científicamente la Historia ha ganado inmenso valor con la aparicion de las escuelas filosófico-históricas, literariamente ha perdido mucho, y fuerza es reconocer que si progresa como ciencia, decae de dia en dia como género literario.

El género histórico es sumamente antiguo. Todos los pueblos de alguna cultura han consignado por escrito sus hechos importantes. En sus orígenes, la Historia se confunde con la Poesía y con la fábula, y se conserva y trasmite por la tradicion oral. Más tarde, los cuerpos sacerdotales la escriben en las formas rudimentarias de *efemérides*, *anales* y *crónicas*, ó de ello se encargan funcionarios especiales al servicio de los reyes. En algunos pueblos, la Historia no pasa de este estado; en los más cultos vá perfeccionándose sucesivamente y recorriendo diversos grados, desde la historia narrativa y pintoresca, mezclada con fábulas y leyendas, hasta la historia crítica y filosófica de nuestros dias. Grecia y Roma son los pueblos que más y mejor han cultivado este género en la antigüedad. En nuestros dias, elevada á la categoría de verdadera ciencia, pero algo decaida como produccion literaria, la Historia se cultiva en todos los pueblos cultos, y señaladamente en Alemania, Inglaterra y Francia.

Los pueblos del Oriente han legado á la humanidad diferentes obras históricas.

Tales son los libros históricos de la Biblia, los *Anales* de los chinos, varias crónicas de los indios, las obras del sacerdote egipcio *Manethon*, del fenicio *Sanconiaton* y del caldeo *Beroso*, y los numerosos trabajos históricos de los árabes.

En Grecia aparece la Historia completamente formada ya, con tendencias pragmáticas y descriptivas y con más condiciones literarias que científicas. Los principales historiadores griegos son *Herodoto de Halicarnaso* (484-506 a. d. C.), *Tucídides* (471-395), *Jenofonte* (445-355), *Polibio* (205-134 a. C.) y *Plutarco*, cuyas *Vidas de los varones ilustres* son la coleccion de biografías más notable que se conoce. Merecen tambien mencionarse, aunque son muy inferiores á éstos, *Dionisio de Halicarnaso*, *Diodoro de Sicilia*, el judío helenista *Josefo* (37-95 d. C.), *Apiano*, *Dion Casio*, y *Diógenes Laercio*.

Ménos literatos y más políticos y moralistas que los griegos son los historiadores latinos. Los más ilustres son *César*, *Salustio* (86-36 a. d. C.), *Tito Livio* (59 a. d. C.-18 d. C.), y *Tácito*. Entre los de segundo y tercer órden merecen men-

cion *Cornelio Nepote, Trogo Pompeyo, Floro, Veleyo Patérculo* (19-31 d. C.), *Valerio Máximo, Quinto Curcio, Suetonio, Aurelio Victor, Eutropio* y *Amiano Marcelino.*

Los primeros escritores cristianos cultivaron la Historia con especial aplicacion al fin religioso, distinguiéndose entre ellos *Paulo Orosio* y *San Agustin,* que en su célebre *Ciudad de Dios* hizo un notable ensayo de filosofía de la historia.

En la Edad Media cayó la Histôria en la mayor postracion. Refugiada como todas las ciencias en los monasterios, redújose á mera *crónica* ó narracion sencilla de los hechos, enlazados simplemente por su órden cronológico. Lentamente fué levantándose de este estado y adquiriendo formas superiores, hasta que el Renacimiento la devolvió su primitivo esplendor, gracias al hallazgo de los antiguos modelos clásicos.

Entre el gran número de cronistas de aquella Edad merecen citarse: en Francia, *San Gregorio de Tours* (539-593), *Villehardouin* (1160-1213), *Joinville* (1223-1317), *Froissart* (1337-1410), y *Commines* (1445-1509); en Alemania, *Lamberto de Aschafemburgo,* y *Oton de Freisingen*; en Inglaterra, *Beda el venerable* (673-735); en Italia, *Dino Compagni* y *Villani* (1310-1348); y en España, el rey *Don Alonso el Sábio,* los reyes de Aragon *Don Jvime I el Conquistador* y *Don Pedro IV el Ceremonioso, el Arzobispo Don Rodrigo, Pero Lopez de Ayala, Fernan Perez de Guzman, Alonso de Palencia, el Cura de los Palacios, Mosen Diego de Valera, Hernando del Pulgar* y otros ménos importantes.

Despues del Renacimiento y hasta llegar á la Revolucion francesa, la Historia vuelve á tomar el carácter que distinguia á los historiadores clásicos, siendo, por lo general, pragmática. Sin embargo, la historia filosófica y la Filosofía de la historia se anuncian con *Bossuet, Voltaire, Vico* (1668-1744) y *Herder* (1744-1803).

En Francia se distinguen en esta época *De Thou* (1553-1617), *Brantone* (1540-1614), *Mezeray* (1610-1683), *Saint-Réal* (1639-1692), *Rollin* (1661-1741), *Vertot* (1655-1735), *Voltaire* y *Anquetil* (1729-1808).

Son notables en Inglaterra *Raleigh* (1552-1618), que escribió la primera historia universal en lengua vulgar, *Hume* (1711-1776), *Robertson* (1721-1799), *Gibbon* (1738-1794) y *Goldsmith*.

En Alemania se distinguieron en el siglo XVIII, *Schmidt* (1736-1794), que fué autor de la primera historia de aquel país, *Schloezer* (1737-1809), *Schrœckh* (1733-1808) y *Juan de Muller* (1752-1809).

En Italia merecen mencion *Maquiavelo* (1460-1527), *Guicciardini* (1493-1532), *Dávila*, el cardenal *Pallavicini*, *Fray Paolo Sarpi* (1552-1623), historiador del concilio de Trento, *Muratori* (1672-1750) y *Giannone* (1676-1735).

En esta época se distinguieron en España *Fray Antonio de Guevara*, *Florian de Ocampo* (m. 1555), *Ambrosio de Morales* (1513-1591), *Zurita* (1512-1580), *el padre Mariana* (1536-1623), que es el más notable de todos, *Sandoval*, *Hurtado de Mendoza*, *Garibay*, *Moncada* (1586-1635), *Melo*, (1611-1667), *Coloma* (1573-1637), *Cabrera de Córdoba*, *Avila*, *Luis del Mármol*, *Oviedo* (1478-1557), *Lopez de Gomara*, *Fray Bartolomé de las Casas* (1474-1566), *Solís* (1610-1686), *Sepúlveda*, *Blancas*, *Bernardino de Mendoza*, *el marqués de San Felipe* (m. 1726), *el padre Florez* y *Masdeu*.

Despues de la Revolucion francesa la Historia ha adquirido un gran desarrollo, merced al perfeccionamiento de sus ciencias auxiliares (cronología, geografía, arqueología, etc.), y al gran desenvolvimiento de la crítica. Aunque conservándose las formas pragmática y descriptiva, vá en aumento la filosófica, sobre todo despues de la aparicion de los modernos sistemas filosóficos alemanes y de los trabajos hechos sobre Filosofía de la historia por muchos eminentes pensadores, entre los que sobresalen *Hegel* (1770-1831) y *Krause* (1781-1832).

Alemania, Inglaterra y Francia son los países en que mejor se cultiva la Historia en nuestros dias, sobre todo los dos primeros.

Los historiadores modernos más notables que nos presenta la Alemania, son: *Niebuhr* (1776-1831), *Schlosser* (1776-1861), *Ranke*, *Schiller*, *Heeren* (1760-1842), *Raumer*, *Moom-*

sem, *Curtius*, *Duncker*, *Weber*, *Hauser* (1818-1867), *Gervinus* (1805-1871), *Droyssen*, *Sybel* y otros de mucha importancia.

En Inglaterra deben citarse *Turner* (1768-1847), *Lingard* (1769-1851), *Hallam* (1778-1859), *Macaulay* (1800-1859), uno de los más notables historiadores modernos, *Carlyle*, *Grote* (1794-1871) y *Buckle*.

En los Estados-Unidos son dignos de mencion *Prescott*, (1796-1859), *Washington Irving* (1783-1859), *Bancroft* y *Motley*.

En Francia se han distinguido *Guizot* (1787-1874), *Thiers*, *Barante* (1782-1866), los hermanos *Thierry*, (Agustin, 1795-1856, y Amadeo, 1787-1873), *Sismondi* (1773-1842), *Michelet* (1798-1873), *Lamartine*, *Luis Blanc*, *Enrique Martin*, *Mignet*, *Ségur* (1780-1873), *Capefigue* y otros de ménos importancia.

Pueden citarse en Bélgica *Laurent*, en Portugal *Herculano*, y en Italia *Botta* (1766-1837), *Micali* (1780-1844), *Coletta* (1773-1831), *César Cantú*, *Amasi*, *Vanucci*, *Farini*, *Ranalli*, *Romanin*, *Ricotti* y otros muy dignos de estimacion.

Finalmente, España cuenta en este siglo con historiadores muy distinguidos, entre ellos *Quintana*, *el Conde de Toreno*, *Lafuente*, *el marqués de Pidal*, *Alcalá Galiano*; *Cavanilles y Ferrer del Rio*.

LECCION LXVIII.

Géneros didácticos.—Consideraciones generales sobre las composiciones didácticas que no son históricas.—Enumeracion de las más importantes.—Obras teológicas y místicas, morales, sociales, jurídicas y políticas; obras filosóficas; obras que versan sobre ciencias naturales; trabajos sobre arte y literatura; colecciones de cartas, artículos periodísticos, y otros géneros diversos de composiciones didácticas de carácter literario.

Obedeciendo á las razones indicadas anteriormente, reunimos en un sólo grupo todas las obras destinadas á exponer las ciencias filosóficas, teológicas, morales, políticas, sociales, físicas, naturales, etc. En todas ellas, excepto en las que tienen carácter popular y en algunas que sin tenerlo pueden poseer condiciones literarias bellas, el elemento artístico se subordina en absoluto al científico.

La forma expositiva es la más comunmente empleada en estas obras, si bien á veces se usa la descriptiva (en las ciencias naturales sobre todo) y aún la dialogada epistolar.

El estilo en estas obras es casi siempre severo y el lenguaje suele no tener condicion alguna poética: la claridad y la correccion son las únicas cualidades que en él se exigen.

Varían, sin embargo, estas condiciones segun el diverso carácter de las ciencias. Al paso que en la Filosofía, en la Física, y, en general, en casi todas las ciencias naturales, es punto ménos que imposible emplear formas literarias bellas, en las obras teológicas y místicas, en los tratados morales, en las obras políticas, sociales, económicas, en la crítica artística y literaria y en algunas partes de las ciencias naturales caben más libertad y mayor belleza en el estilo y el lenguaje (1).

---

(1) Debe entenderse, sin embargo, que por regla general, los trabajos científicos puramente expositivos y teóricos, de carácter magistral, rara vez ofrecen condiciones literarias. La ciencia aplicada, las cien-

Estas condiciones existen siempre en las obras de carácter popular. La elocuencia y la poesía pueden aparecer fácilmente en las obras religiosas y políticas, como lo comprueban los mejores modelos de estos géneros, y otro tanto sucede en los estudios de crítica literaria ó artística y en los artículos políticos y literarios de los periódicos y revistas, si bien los primeros suelen adoptar cierto carácter satírico que les hace figurar en las Poesía(sátira en prosa). Esta libertad que en estas obras se advierte, es mayor aún en los diálogos y colecciones de cartas de carácter didáctico, donde suelen resplandecer las más relevantes condiciones literarias.

Por todas estas razones son muy escasos los buenos escritores en este género. En parte por los insuperables obstáculos que el carácter de estas obras ofrece al que aspire á ser buen escritor, en parte tambien por el escaso interés que la mayoría de los científicos suelen conceder á la cuestion de forma, es lo cierto que en el inmenso número de escritores didácticos que nos son conocidos, son rarísimos los que bajo el aspecto literario merecen llamar nuestra atencion (1).

Sin que sea nuestro ánimo hacer una verdadera clasificacion científica (lo cual no serviria para nuestro objeto), enumeramos á continuacion los diversos géneros de composiciones didácticas que no caben dentro del género histórico. Se observará que en esta enumeracion no e tán representadas todas las ciencias, lo cual se explica atendiendo á que excluimos de ella las obras científicas que no pueden tener condiciones literarias, como los tratados de Matemáticas, por ejemplo; pues en tales trabajos, lo más que puede

---

cias prácticas (sobre todo las morales y políticas), y las exposiciones didácticas populares son las que mejor se prestan á la belleza literaria; la ciencia pura difícilmente.

(1) Hay que tener en cuenta que muchas obras didácticas deben su valor literario, no á la naturaleza de su asunto, sino al génio del escritor, que sabe embellecerlo. Por consiguiente, la escasez de buenos escritores didácticos se debe, en la mayoría de los casos, á que para distinguirse en ciertos géneros necesita poseer el escritor condiciones excepcionales,

exigírsele al escritor es claridad y correccion en el lenguaje, pero no cualidades estéticas, de todo punto incompatibles con las materias en que se ocupa.

Hé aquí ahora los géneros á que nos referimos:

1.° *Obras teológicas y místicas.*—Cuando en este género el escritor se limita á exponer los principios teológicos en rigurosa forma científica, es extremadamente difícil que su obra tenga condiciones artísticas y quepa dentro del Arte literario. Pero en los tratados místicos no sucede lo mismo, pues siendo expresion de arrebatados sentimientos y conceptos grandiosos, es posible que en ellos campeen todas las bellezas de la Poesía y las galas de la elocuencia. Otro tanto acontece en las obras religiosas de carácter apologético ó polémico, y en general, en todas las que no se encierran en la pura exposicion metódica del dogma.

Los mejores modelos de este género se hallan en la Teología católica. Los apologistas de los primeros siglos, los Padres de la Iglesia, los grandes teólogos de la Edad Media, los inspirados oradores de la Francia moderna (señaladamente *Bossuet*, *Fénelon* y *Montalembert*), algunos escritores más poetas que teólogos, como *Chateaubriand* y *Lammenais* (1782-1854), nuestros místicos españoles *Avila*, *Fray Luis de Granada*, *Fray Luis de Leon*, *Santa Teresa de Jesús* (1513-1582), *San Juan de la Cruz*, *Malon de Chaide*, *Rivadeneyra*, *el Padre Luis de la Puente*, *Zárate*, *Estella*, *Venegas*, *Márquez*, *Nieremberg*, y tantos otros, se han distinguido notablemente en estos trabajos. Por regla general, casi todos los grandes escritores de este género han sido tambien célebres oradores.

2.° *Obras morales.*—Comprendemos en este género, más que los tratados teóricos de Moral, que en rigor pertenecen á la Filosofía, los estudios morales de carácter práctico en todas sus múltiples manifestaciones, tengan ó no sentido religioso. En estos trabajos, como en los anteriores, puede haber relevantes condiciones artísticas, sobre todo si el escritor pinta con elocuentes frases las bellezas de la virtud y la deformidad del vicio, retrata caractéres, estudia instituciones, censura costumbres ó da reglas para la direccion de la vida.

En este género se han distinguido los filósofos chinos *Confucio* (551-479 a. d. C.) y *Meng-Tseu* (n. 400 a. d. C.); los moralistas griegos *Teofrasto* (m. 286 a. d. C.) y *Plutarco*; y los latinos *Ciceron*, *Lucio Anneo Séneca*, *Marco Aurelio* (121-180 d. C.), *Epicteto* y *Boecio* (470-524). En los tiempos modernos se han señalado en Francia *Montaigne* (1533-1592), *Charron* (1551-1603), *Pascal* (1628-1662), *La Rochefoucauld* (1613-1680), *Vauvenargues* (1715-1747), *Rousseau*, y otros no ménos notables. España cuenta tambien con eminentes moralistas, como son: en la Edad Media, *D. Sancho IV de Castilla*, *D. Juan Manuel*, *el antipapa Pedro de Luna*, *Juan de Lucena*, y otros muy importantes; y en la Edad Moderna, *Fernan Perez de Oliva*, *Cervantes de Salazar*, *Guevara*, *Quevedo*, *Gracian*, y otros de señalado mérito. Hay que advertir que casi todos los escritores religiosos han compuesto trabajos de este género.

3.° *Obras sociales, jurídicas y políticas.*—En este grupo pueden incluirse todos los escritos que versan sobre la Ciencia que hoy se llama *Sociología*, como son los referentes al Derecho, á la Economía política, á la gobernacion de los pueblos, y otras materias semejantes. Las obras técnicas sobre estas ciencias casi nunca pueden considerarse como literarias; pero en las que tienen carácter político práctico ó se agitan cuestiones sociales y económicas de grande interés, suele haber condiciones estéticas, por intervenir en ellas la pasion y el sentimiento, que dan al lenguaje notable elocuencia en no pocas ocasiones. Esto se observa, sobre todo, en los escritos de los utopistas y en los trabajos que se refieren á la política palpitante.

Platon (430-348 a. d. C.), en Grecia; *Ciceron* en Roma; *La Boétie* (1530-1663), *Rousseau*, *Montesquieu* (1689-1775), *De Bonald* (1753-1840), *el conde de Maistre* (1754-1821), *Benjamin Constant*, *Bastiat* (1801-1850), *Tocqueville* (1805-1859), *Vacherot* y *Proudhon* (1809-1864), en Francia; *Maquiavelo*, *Beccaria* (1738-1794), *Filangieri* (1752-1878), en Italia; *el Padre Mariana*, *Antonio Perez* (m. 1611), *Quevedo*, *Saavedra Fajardo* (1584-1648), *Navarrete*, *Jovellanos*, *Floridablanca*, *Campomanes*, *Pacheco*, *Pastor Diaz*, en España, son los

escritores que más se han distinguido en este género.

4.° *Obras filosóficas.*—Por tales entendemos las que exponen los principios de la Filosofía en todas sus ramas. Género es éste que, por la aridez y el carácter abstracto de sus asuntos, pocas veces puede considerarse como literario, y siempre que alguna de sus producciones se exceptúa de esta regla, débese este hecho exclusivamente al ingenio del escritor. *Platon*, *Ciceron*, *Descartes* (1596-1650), *Malebranche* (1631-1751), *Leibnitz* (1646-1716), *Cousin* (1792-1867), *Schopenhauer* (1788-1860), *Schleiermacher*, y algunos otros, en número escaso, son los filósofos que pueden merecer el nombre de escritores distinguidos.

5.° *Obras que versan sobre ciencias naturales.*—Contamos entre éstas todas las que exponen las diferentes ciencias de la naturaleza, sean las propiamente llamadas naturales, sean las físico-químicas. Difícilmente se pueden calificar de literarias estas producciones. Unicamente ciertas exposiciones populares, ciertas descripciones de la naturaleza ofrecen condiciones artísticas. Pero los tratados de Física, Química, Fisiología, Medicina, Historia natural, etc., sólo por excepcion y por obra del extraordinario génio de algun escritor, merecen el nombre de trabajos literarios. *Hipócrates*, *Plinio el Mayor* (23-79 d. C.), *Brnardino de Saint-Pierre*, *Buffon* (1707-1788), *Humbold* (1769-1859), y *Michelet* pueden considerarse como modelos de este género.

6.° *Trabajos sobre Arte y Literatura.*—Constituyen este grupo todos los trabajos de crítica é historia literia y artística, tanto teóricos como de aplicacion. En este último caso, y cuando se juzgan producciones determinadas, puede haber mucha vivacidad y movimiento en tales escritos y cierta semejanza con la Sátira en algunas ocasiones. En este género se han distinguido muchos y muy notables escritores.

7.° *Coleccion de cartas.*—Constituye lo que suele llamarse *género epistolar*, que comprende las cartas (familiares ó destinadas á la publicacion) escritas por personas doctas y dedicadas á ventilar todo género de cuestiones morales, políticas, críticas, literarias, etc. La familiaridad, la libertad y

el espontáneo desenfado con que el escritor puede producirse en este género, le dan cualidades literarias muy relevantes.

Casi todos los grandes filósofos, moralistas, políticos y literatos han escrito colecciones de cartas, siendo muy célebres las de *Ciceron* y *Plinio el jóven*, en la antigüedad. En España se han distinguido en este género *Hernando del Pulgar*, *Ayora*, *Guevara*, *Antonio Perez*, *el maestro Avila*, *Santa Teresa*, *Cascales*, *Salazar*, *Jovellanos*, *Cabarrús* y otros muy notables.

8.° *Artículos periodísticos.*—Estos trabajos, que versan sobre todo género de materias, suelen ostentar cierta elocuencia y gallardía en el decir, sobre todo cuando tratan de política ó de crítica artística y literaria. Seria imposible citar el gran número de escritores notables que se han distinguido en este género.

Pueden incluirse, además, en la Didáctica multitud de composiciones, que en rigor no caben en ninguno de los grupos que dejamos expuestos, ora por participar de la naturaleza de varios de ellos, ora por no ser trabajos didácticos propiamente dichos, ni tampoco poéticos. Cosa es esta que no debe extrañar; pues la rica variedad de formas que puede revestir el Arte literario no permite que las clasificaciones que en él se hacen, ofrezcan una exactitud matemática. Tales divisiones son, más que otra cosa, cuadros muy generales, que entre sí se mezclan y confunden no pocas veces, y por cima de los cuales queda siempre, burlando el rigorismo de los preceptistas, la espontaneidad del espíritu humano, que difícilmente se amolda á cánones inflexibles en sus libres y geniales manifestaciones.

FIN DE LOS PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA Y DEL TOMO PRIMERO.

ÍNDICE DEL TOMO PRIMERO.

Páginas.

PRÓLOGO..... V

PRIMERA PARTE.

PRINCIPIOS GENERALES DE LITERATURA.

PRELIMINARES

LECCION PRIMERA.—Idea general de la Ciencia de la Literatura.—Partes que comprende.—Determinacion del objeto de nuestro estud o.—Ciencias con que se relaciona la que estudiamos.—Su utilidad é importancia..... 1

LECCION II.—Acepciones diversas de la palabra *Literatura*.—La Literatura como Arte.—Concepto del Arte.—Division del Arte.—Concepto de la Literatura..... 6

LECCION III.—Division de la Literatura.—Diferentes bases en que puede fundarse.—Division en géneros.—Exposicion de los tres géneros literarios: Poesía, Oratoria y Didáctica.—Otras divisiones de la Literatura.—Plan de nuestro estudio... 13

PARTE PRIMERA.

ELEMENTOS ESENCIALES DEL ARTE LITERARIO.

SECCION PRIMERA.

LA BELLEZA

Páginas.

LECCION IV.—Procedimientos necesarios para formar el concepto de la belleza.—Análisis de la emocion estética.—Concepto subjetivo de la belleza.—Análisis de las cualidades constitutivas de los objetos bellos.—Concepto objetivo de la belleza.—Cuestion sobre la objetividad de la belleza..... 21

LECCION V.—Limitacion de la belleza finita.—La fealdad: su concepto.—Distincion entre lo feo y lo ridículo ó cómico.—Concepto de lo cómico.—Sus caractéres distintivos.—En qué sentido y bajo qué condiciones puede lo cómico producir la emocion estética..... 31

LECCION VI.—Grados de la belleza.—Bases en que se fundan.—Vaguedad y carácter subjetivo de sus denominaciones.—Enumeracion de los principales.—Lo agradable, lo lindo y lo gracioso.—Otras calificaciones ménos importantes..... 38

LECCION VII.—Concepto de lo sublime.—Su relacion con lo bello.—Carácter de la emocion que causa.—Elementos subjetivos y objetivos de lo sublime.—Sus diversas manifestaciones..... 41

LECCION VIII.—Exámen de los diversos órdenes de la belleza natural.—Belleza de los objetos físicos.—Belleza de los objetos espirituales.—Belleza total de la realidad..... 48

LECCION IX.—Efectos que causa la belleza en el espíritu del hombre.—Juicio y sentimiento de lo bello.—Caractéres de la emocion estética.—Idea de lo bello.—La belleza ideal.—Intervencion del sentimiento y la fantasía en su produccion..... 59

LECCION X.—Produccion de la belleza por el hombre.—La imaginacion ó fantasía, como facultad creadora de lo bello.—Límites de esta creacion.—Produccion exterior en forma sensible de la belleza subjetiva ó ideal.—Elementos que en ella intervienen.—Su resultado: la belleza artística..... 66

Páginas.

LECCION XI.—Naturaleza del Arte bello.—Su objeto y fin.—Lo expresado en el Arte bello.—Fuentes en que se inspira.—De lo ideal y lo real en el Arte.—De la verdad y del bien en sus relaciones con el Arte..... 73

LECCION XII.—Divisiones del Arte bello en Artes particulares. —Clasificacion de éstas.—Sus caractéres distintivos.—El Arte literario.—Sus condiciones especiales.—Su comparacion con las demás Artes.—Transicion al estudio de la palabra..... 84

SECCION SEGUNDA.

LA PALABRA

LECCION XIII.—Idea general del lenguaje.—Sus diferentes clases.—El lenguaje humano.—Sus formas.—La palabra ó lenguaje articulado.—Elementos que lo constituyen.—Su doble carácter físico y espiritual.—Sus diferentes modos de trasmision.—Cuestion acerca del orígen del lenguaje..... 90

LECCION XIV.—Elementos materiales ó físicos de la palabra.—La voz.—Aparato que la produce.—Las letras.—Su division en vocales y consonantes.—La sílaba, como elemento fonético. —Elementos físico-espirituales.—El vocablo.—Idea de las partes de la oracion.—La proposicion, oracion ó frase.—El período. —Elementos de los vocablos.—Las raíces.—Formacion de los vocablos.—Elementos musicales de la palabra..... 94

LECCION XV.—La palabra como expresion del espíritu humano.—Lo expresado en el lenguaje.—Intervencion de la fantasía en la produccion de la palabra.—Cuestion acerca del valor significativo de los sonidos articulados.—Cómo se forma el lenguaje.—Formas diversas de expresion en el lenguaje.—Lenguaje directo y figurado.—Fundamento, naturaleza y orígen de los tropos..... 102

LECCION XVI.—Vida del lenguaje.—Los idiomas.—Cuestion acerca de la unidad del lenguaje.—Formacion y desarrollo de las lenguas.—Leyes á que se somete.—Elementos conservadores y modificadores de las lenguas.—Dialectos y lenguas literarias.—Lenguas vivas y muertas.—Importantes consecuencias que se desprenden de este estudio..... 111

LECCION XVII.—Clasificacion de las lenguas.—Bases en que puede fundarse.—Escasa importancia de la clasificacion geográfica.

Páginas.

—Imposibilidad de la etnográfica.—Clasificacion genealógica: su relacion con la morfológica; lagunas que presenta.—Clasificacion morfológica.—Su importancia.—Lenguas monosilábicas, aglutinantes y de flexion.—Sus caractéres.—Subdivisiones de las lenguas de flexion.—Clasificacion morfológico-genealógica..... 121

LECCION XVIII.—La palabra escrita.—Su influencia en las lenguas, en la literatura y en la historia.—Su desarrollo histórico.—Escrituras figurativas.—Escrituras cuneiforme.—Escrituras alfabéticas.—La imprenta.—Su capital importancia..... 134

LECCION XIX.—La palabra como medio de expresion del Arte literario.—Distincion entre el lenguaje vulgar y el literario.—Cualidades estéticas de la palabra.—Elementos del lenguaje literario.—Del estilo.—Sus diferentes clases.—Formas del lenguaje literario: lenguaje prosáico y poético..... 141

LECCION XX.—El lenguaje poético ó rítmico.—Sus cualidades especiales.—La versificacion.—Su concepto.—Noticia de los principales sistemas de versificacion.—Transicion al estudio de la produccion literaria..... 146

PARTE SEGUNDA.

TEORÍA DE LA PRODUCCION LITERARIA.

SECCION PRIMERA.

EL ARTISTA

LECCION XXI.—Cualidades del artista literario.—Vocacion.—Instruccion.—Educacion.—Facultades intelectuales y morales.—Impresionabilidad ó sensibilidad.—Inspiracion.—Habilidad técnica ó destreza artística.—Génio.—Talento.—Gusto.—Originalidad..... 153

LECCION XXII.—Proceso de la produccion literaria.—Accion general de las facultades del artista en ella.—Momentos en que puede dividirse.—Concepcion de la idea y del asunto.—Creacion de las formas de la idea.—Composicion y desarrollo de la obra.—Manifestacion exterior, por medio del lenguaje, de lo concebido y compuesto..... 163

SECCION SEGUNDA.

LA OBRA

Páginas.

LECCION XXIII.—Elementos de la obra literaria.—El fondo.—Elementos de que éste se compone.—El fin de la obra.—Su idea ó asunto.—Lo realizado, lo expresado y lo expuesto en la obra literaria.—Valor estético de estos elementos..... 167

LECCION XXIV.—Elementos de la obra literaria.—La forma.—Su respectivo valor en los diversos géneros literarios.—Sus clases.—Formas conceptivas ó imaginativas.—Formas expositivas.—Formas expresivas ó significativas.—Valor estético de estos diversos géneros de formas..... 174

LECCION XXV.—Cualidades de la obra literaria.—Cualidades relativas á la belleza.—Cualidades relativas á la verdad y al bien.—Otras cualidades accidentales..... 181

LECCION XXVI.—Carácter social de la obra literaria.—Su influencia inmediata en el público.—Su accion general en la vida de la sociedad.—Valor y alcance de esta influencia.—Accion que en la obra ejerce á su vez el estado social.—Transicion al estudio del público como elemento activo de la produccion literaria..... 187

SECCION TERCERA.

EL PUBLICO

LECCION XXVII.—El público como elemento de la produccion literaria.—Clases en que se divide.—Influencia que ejerce en el artista.—Juicio de la obra literaria por el público.—El gusto como base de este juicio.—Cuestion acerca de la universalidad del gusto.—Distincion entre el gusto y el juicio reflexivo de lo bello..... 193

LECCION XXVIII.—La crítica literaria.—Su concepto.—Cualidades que debe reunir el crítico.—Su educacion.—Condiciones y clases de la crítica.—Su influencia en la produccion literaria..... 200

PARTE TERCERA.

LOS GÉNEROS LITERARIOS.

SECCION PRIMERA.

LA POESÍA

Páginas.

LECCION XXIX.—Concepto de la Poesía.—De la realizacion de la belleza en este género.—Caractéres de la creacion poética.—Excelencia de la Poesía..... 209

LECCION XXX.—Elementos de la Poesía.—El fondo y la forma en las obras poéticas.—Del lenguaje rítmico.—Cuestion acerca de su necesidad en la Poesía.—Condiciones de la obra poética.. 220

LECCION XXXI.—Trascendencia de la Poesía.—Su influencia social.—Leyes y fenómenos de su desarrollo histórico.—Sus relaciones con otras artes y con los diversos fines de la vida.—Indicaciones sobre su porvenir..... 225

LECCION XXXII.—Division de la Poesía en géneros.—Bases de esta division.—Géneros fundamentales simples.—Géneros compuestos..... 231

LECCION XXXIII.—Géneros poéticos.—La Poesía épica.—Su concepto.—Sus caractéres generales.—Intervencion de la fantasía colectiva en la concepcion épica.—Formas históricas de la Poesía épica.—Condiciones y reglas del poema épico.—Division de la Poesía épica en géneros..... 238

LECCION XXXIV.—Géneros épicos.—Poesía épico-religiosa.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Clases diversas de composiciones que comprende.—Desarrollo histórico de este género..... 247

LECCION XXXV.—Géneros épicos.—Poesía épico-heróica.—Su concepto y caractéres generales.—Sus elementos constitutivos.—Sus formas fragmentarias.—Sus formas artísticas.—El poema heróico.—Condiciones y reglas á que debe someterse.—Distintas clases de poemas heróicos.—Desarrollo histórico de la Poesía épico-heróica..... 257

LECCION XXXVI.—Géneros épicos.—Poesía épico-burlesca ó heróí-cómica.—Su fundamento y orígen.—Su carácter subje-

Páginas.

tivo.—Su concepto.—Sus relaciones con la Poesía épico-heróica.—Sus diferentes clases.—Momentos históricos en que aparece.—Principales monumentos de este género..... 272
LECCION XXXVII.—Géneros épicos.—Poesía épico-filosófico-social.—Su concepto.—Sus caractéres.—Elementos líricos y dramáticos que en ella aparecen.—Diversas clases de composiciones que comprende.—Principales monumentos de estè género..... 279
LECCION XXXVIII.—Géneros épicos.—Poesía épico-naturalista ó descriptiva.—Su escasa importancia.—Su concepto.—Sus caractéres.—Principales cultivadores de este género..... 285
LECCION XXXIX.—Géneros épicos.—Poemas menores.—Sus caractéres generales.—El cuento ó poema novelesco.—La leyenda.—La balada épica.—Otras manifestaciones de lo épico.. .. 289
LECCION XL.—Géneros poéticos.—La Poesía lírica.—Su concepto.—Lo que es expresado en ella.—En qué sentido se llama subjetiva.—Caractéres de la inspiracion lírica.—Predominio del sentimiento en este género.—Su valor estético é importancia social..... 292
LECCION XLI.—El poema lírico.—Sus condiciones.—Sus formas.—Carácter musical del lenguaje lírico.—Extension de los poemas líricos..... 301
LECCION XLII.—Clasificacion de los poemas líricos.—Dificultades que ofrece.—Bases en que puede fundarse.—Division de la Poesía lírica por razon del fondo.—Diferentes clases de composiciones liricas.—Composiciones destinadas al canto.—Poemas independientes de la Música.—Enumeracion de los más importantes..... 307
LECCION XLIII.—Momento histórico en que aparece la Poesía lírica.—Fases sucesivas y fenómenos importantes de su desarrollo.—Desenvolvimiento de este género en la historia..... 314
LECCION XLIV.—Géneros poéticos.—La Poesía dramática.—Su concepto.—Elementos objetivos y subjetivos que la constituyen.—La representacion escénica.—Artes auxiliares de la Poesía dramática.—Caractéres especiales que ofrece por causa de la representacion escénica.—Influencia social de la Poesia dramática.—Cuestion acerca de la moral en el teatro..... 323
LECCION XLV.—Elementos del poema dramático.—Su fondo ó pensamiento.—De la trascendencia del pensamiento dramático.—Distincion entre el pensamiento dramático y la accion.—Asuntos en que puede inspirarse la Poesía dramática.—Del rea-

Páginas.

lismo y del idealismo en el teatro.—Del interés y del efecto en las producciones dramáticas..... 335
LECCION XLVI.—Elementos del poema dramático.—La accion.—Sus condiciones.—Los personajes.—Plan del poema dramático.—El diálogo, el estilo, el lenguaje y la versificacion en el poema dramático..... 346
LECCION XLVII.—Orígenes históricos de la Poesía dramática.—Momento en que aparece.—Fases sucesivas de su desarrollo.—Géneros en que puede dividirse..... 359
LECCION XLVIII.—Géneros dramáticos.—La Tragedia.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Sus diversas clases.—Formas distintas en que se ha manifestado.—Su desarrollo histórico..... 365
LECCION XLIX.—Géneros dramáticos.—La Comedia.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Diversas clases de composiciones que comprende.—Su desarrollo histórico..... 375
LECCION L.—Géneros dramáticos.—El Drama.—Su concepto.—Sus caractéres.—Sus relaciones con la Tragedia y la Comedia.—Sus condiciones.—Clases en que puede dividirse.—Su desarrollo histórico..... 384
LECCION LI.—Géneros dramáticos.—El drama teológico.—El auto.—El drama simbólico-fantástico.—La comedia mitológica.—Las comedias de mágia y de espectáculo.—La loa.—El drama pastoril.—El monólogo..... 391
LECCION LII.—Géneros dramático-musicales.—Condiciones generales de todos ellos.—La ópera.—La zarzuela.—Otros de menor importancia..... 397
LECCION LIII.—Géneros poéticos compuestos.—La Sátira.—Su concepto.—Elementos que la constituyen.—Sus caractéres generales.—Sus diferentes tonos y formas.—Clases en que puede dividirse.—Importancia social de la Sátira.—Su desarrollo histórico..... 400
LECCION LIV.—Géneros poéticos compuestos.—La Poesía bucólica.—Su concepto.—Elementos que en ella aparecen.—Sus caractéres.—Su desarrollo histórico..... 412
LECCION LV.—Géneros poéticos compuestos.—La Novela.—Lugar que debe ocupar entre los géneros poéticos.—Elementos que la constituyen.—Su concepto.—Sus semejanzas y diferencias con los géneros épico y dramático.—Sus caractéres y condiciones.—Sus diferentes clases..... 417
LECCION LVI.—Importancia social de la Novela.—Leyes de su

Páginas.

desarrollo histórico.—Causas á que se debe su preponderancia en la época moderna.—Principales cultivadores de este género 426

LECCION LVII.—Géneros poéticos.—La Poesía didáctica.—Su concepto.—Carácter especial que la distingue.—Sus condiciones.—Formas distintas en que se manifiesta.—Formas fragmentarias.—Formas artísticas.—Poemas didácticos.—Epístolas didácticas.—Fábulas ó apólogos.—Desarrollo histórico de la Poesía didáctica 435

SECCION SEGUNDA.

LA ORATORIA

LECCION LVIII.—Concepto de la Oratoria.—Sus relaciones con la Poesía y la Didáctica.—Sus caractéres y condiciones generales.—Concepto de la elocuencia.—Importancia social é influencia de la Oratoria.—Intervencion que en ella tiene el público.—Artes auxiliares de la Oratoria 444

LECCION LIX.—Cualidades del orador.—Cualidades intelectuales y morales.—Cualidades físicas.—Instruccion y educacion del orador.—Cualidades que debe mostrar en su relacion con el público 452

LECCION LX.—El discurso ó composicion oratoria.—Fondo del discurso.—De los medios de convencer, persuadir y conmover que pueden emplearse.—Forma del discurso.—Su plan.—Partes en que puede dividirse.—Reglas principales de cada una de ellas.—Del lenguaje oratorio.—De la voz, del gesto y de la accion.—Reglas principales á que en estos puntos debe someterse el orador 456

LECCION LXI.—Division de la Oratoria en géneros.—Orígenes de la Oratoria.—Condiciones á que se somete su desenvolvimiento histórico.—Circunstancias que requiere la aparicion de cada uno de sus géneros 467

LECCION LXII.—Géneros oratorios.—Oratoria religiosa.—Su concepto.—Sus condiciones.—Su influencia social.—Sus diferentes clases.—Su desarrollo histórico 471

LECCION LXIII.—Géneros oratorios.—Oratoria política.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Su influencia.—Cla-

Páginas.

ses en que puede dividirse.—Desarrollo histórico de este género 479
LECCION LXIV.—Géneros oratorios.—Oratoria forense.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones.—Su influencia.—Su desarrollo histórico 486
LECCION LXV.—Géneros oratorios.—Oratoria académica.—Su concepto.—Su carácter especial.—Sus condiciones.—Sus diferentes clases.—Su desarrollo histórico 491

SECCION TERCERA.

LA DIDÁCTICA

LECCION LXVI.—Concepto de la Didáctica.—Sus relaciones con los demás géneros literarios.—Su valor artístico.—Sus relaciones con la Ciencia.—Manera especial con que son consideradas las obras didácticas por la crítica literaria.—Condiciones de la Didáctica.—Cualidades especiales del lenguaje didáctico.—División de la Didáctica.—Su desarrollo histórico 496
LECCION LXVII.—Géneros didácticos.—La Historia.—Su concepto.—Sus caractéres y condiciones literarias.—De los diversos géneros históricos bajo el punto de vista literario.—Reseña de los historiadores más importantes 504
LECCION LXVIII.—Géneros didácticos.—Consideraciones generales sobre las composiciones didácticas que no son históricas.—Enumeracion de las más importantes.—Obras teológicas y místicas, morales, sociales, jurídicas y políticas; obras filosóficas; obras que versan sobre ciencias naturales; trabajos sobre arte y literatura; colecciones de cartas, artículos periodísticos, y otros géneros diversos de composiciones didácticas de carácter literario 513